COLECCIÓN CULTURA & IMAGEN

Imágenes urbanas

Ciudad, vida cotidiana & espacio doméstico

RODRIGO DÍAZ PLA
LOURDES ROCA
ANA LUIZA CARVALHO DA ROCHA & VIVIANE VEDANA
CAROLINA TYTELMAN & DAMIÁN CASTRO
FÁBIA BERLATTO & ANA LUISA FAYET SALLAS
FRANCISCA PÉREZ & CARMEN GLORIA GODOY
CAROLINA MATURANA-FUENTEALBA

Selección de textos
GASTÓN CARREÑO & DANIEL QUIROZ

Imágenes urbanas

Ciudad, vida cotidiana & espacio doméstico

Colección Cultura & Imagen

Volumen II

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colección Cultura & Imagen
Imágenes urbanas
Ciudad, vida cotidiana & espacio doméstico

Inscripción N° 2023-A-7642
ISBN 978-956-244-580-1

Ministro de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Jaime de Aguirre Hoffa

Subsecretaria del Patrimonio Cultural
Carolina Pérez Dattari

Directora Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Nélida Pozo Kudo

Subdirectora de Investigación y Directora Responsable
Susana Herrera Rodríguez

Autores
Rodrigo Díaz Pla, Lourdes Roca, Ana Luiza Carvalho Da Rocha, Viviane Vedana, Carolina Tytelman, Damián Castro, Fábia Berlatto, Ana Luisa Fayet Sallas, Francisca Pérez, Carmen Gloria Godoy & Carolina Maturana-Fuentealba

Selección de textos
Gastón Carreño & Daniel Quiroz

Diseño de portada y diagramación
Leticia Martínez Vergara

Correctora de textos
Pilar de Aguirre Cox

Diseño de portada basado en una idea original de Arturo Molina Burgos

Ediciones de la Subdirección de Investigación
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651
Teléfono: 56-229979764
www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl
Santiago, Chile

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE
2023

IMÁGENES URBANAS

Ciudad, vida cotidiana & espacio doméstico

Rodrigo Díaz Pla
Lourdes Roca
Ana Luiza Carvalho Da Rocha & Viviane Vedana
Carolina Tytelman & Damián Castro
Fábia Berlatto & Ana Luisa Fayet Sallas
Francisca Pérez & Carmen Gloria Godoy
Carolina Maturana-Fuentealba

Selección de textos
Gastón Carreño & Daniel Quiroz

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Subdirección de Investigación

ÍNDICE

PRESENTACIÓN
9

PRÓLOGO
11

CIUDAD

Imaginario social de la cartografía histórica del barrio La Chimba.
Poder, significación y simbolismo
Rodrigo Díaz Pla
17

La fotografía urbana como espacio discursivo del poder
Lourdes Roca
39

Representación imaginaria, datos sensibles y juegos de la memoria:
desafíos de campo de la etnografía sonora
Ana Luiza Carvalho Da Rocha & Viviane Vedana
57

VIDA COTIDIANA

Casas, cabañas y carpas: arquitectura de los *innu* de Sheshatshiu,
Labrador, Canadá
Carolina Tytelman & Damián Castro
87

Un hogar en tierra extraña: espacio y sociabilidad en una casa femenina
de estudiantes
Fábia Berlatto & Ana Luisa Fayet Sallas

115

ESPACIO DOMÉSTICO

Territorios imaginarios de lo doméstico: vida cotidiana en las revistas femeninas entre 1930 y 1960: el caso de *Margarita*
Francisca Pérez & Carmen Gloria Godoy
143

De saberes y tramados en el espacio doméstico.
Tejidos a crochet en el Valle la Piedra II, Chiguayante, Chile
Carolina Maturana-Fuentealba
171

AUTORES
191

PRESENTACIÓN

Este libro explora algunas temáticas poco representadas en los estudios relacionados con la denominada antropología visual. La ciudad o la urbe, como se prefiera llamar, es un universo complejo para una antropología surgida entre pueblos primitivos y/o exóticos y con pocas herramientas para abordar la propia cultura. Esto es cierto no solo para la antropología en general sino también para la antropología visual, por así decirlo, una forma particular de la antropología. Por esa razón, este libro permite, si no llenar, al menos ocupar algunos de estos espacios vacíos y dotarlos de múltiples significados relevantes para un lector curioso e interesado.

Los trabajos no solamente se refieren a situaciones, temas y problemas ocurridos en urbes chilenas, sino también en otras ciudades de Sur y Norteamérica, lo que recoge esa latinoamericanidad tan característica y tan esencial de la *Revista de Antropología Visual*. Podemos observar situaciones diversas que ocurren en algunas ciudades chilenas, brasileñas, canadienses, mexicanas; podemos conocer problemas tales como la construcción de imaginarios sobre la base de cartografías, el desarrollo de un espacio urbano a través de la fotografía, la importancia de las fotografías, los documentos y la memoria en el estudio de formas de sociabilidad, los tipos de unidades habitacionales desarrolladas por los *innu*, el uso de fotografías en color y en blanco y negro para reflejar miradas desde adentro/afuera, la representación de lo doméstico en revistas para mujeres, el tejido a crochet y su presencia en el hogar. Problemas múltiples, pero todos asociados a un espacio urbano particular.

Kevin Lynch dijo, hace más de medio siglo, que "observar las ciudades puede causar un placer particular, por corriente que sea la vista; tal como una obra arquitectónica, también la ciudad es una construcción en el espacio, pero se trata de una construcción en vasta escala, de una cosa que sólo se percibe en el curso de largos lapsos; (…) los elementos móviles de una ciudad, y en especial las personas y sus actividades, son tan importantes como las partes fijas; no somos tan sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él y compartimos el escenario con los demás participantes" (Lynch, 2008 [1960], pp. 8-9).

La Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural edita desde hace algunos años la *Revista de Antropología Visual* y también ha impulsado la publicación de selecciones de sus artículos como libros. *Imágenes urbanas. Ciudad, vida cotidiana & espacio doméstico* es el segundo libro de la Colección Cultura & Imagen, creada para darle soporte y continuidad a esta idea de publicar trabajos previamente escritos en la revista, pero que al ser publicados en este formato adquieren un nuevo significado.

Daniel Quiroz
Investigador
Subdirección de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Linderos, mayo de 2023

Referencia bibliográfica

Lynch, K. (2008 [1960]). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gilli.

PRÓLOGO

Vengo agotado de cantar
En la niebla
Por la autopista junto al mar
Hay gitanos
Van celebrando un ritual
Ignorado
Mis propios dioses ya no están
Espejismos
Imágenes Paganas - Virus

La raíz etimológica de la palabra pagano (lat. *paganus*) hace referencia a los habitantes de ciertas aldeas remotas, en las afueras de las primeras ciudades, que se resistieron a la imposición del cristianismo. De este modo, lo pagano y la ciudad se vinculan de alguna manera, son una especie de némesis que los confronta. De ahí el juego de palabras entre el título del presente libro y la nostálgica canción del grupo argentino Virus, una evocación que probablemente cobra sentido solamente para mi generación. Ahora bien, si miramos en perspectiva los 30 números de la *Revista de Antropología Visual* (*RAV*), publicados entre 2000 y 2022, vemos que los artículos mayoritariamente tratan sobre representaciones visuales de pueblos indígenas, sobre todo los primeros números, en los que predominan las miradas/reflexiones sobre ese conjunto de imágenes paganas, registros que estaban en las antípodas de las urbes. Sin embargo, en los pliegues de algunas ediciones, la ciudad y sus imágenes se fueron instalando como una temática relevante de la antropología visual en Chile y Latinoamérica.

En ese marco, el segundo volumen de la colección Cultura & Imagen viene a resaltar una serie de materias que, de un modo u otro, cruzan imágenes en contextos urbanos, lo que permite observar determinadas narrativas sobre la ciudad, la vida cotidiana y la construcción del espacio doméstico a partir de la visualidad. Sin duda, esto destaca la dimensión metodológica de trabajar con imágenes, pero, además, se resaltan las diferentes formas que una determinada investigación puede adquirir en la urbe, desde el espacio público hasta la intimidad del dormitorio. De esta manera, *Imágenes*

Urbanas; ciudad, vida cotidiana & espacio doméstico se estructura en torno a un conjunto de miradas organizadas en tres secciones, en las cuales se articulan reflexiones sobre lo urbano/visual a partir de temáticas específicas.

En *Ciudad* exponemos investigaciones realizadas en tres metrópolis latinoamericanas, utilizando material visual diverso, desde planos y mapas, hasta fotografías tanto de archivo como etnográficas. La sección se inicia con el artículo de Rodrigo Díaz Plá sobre la construcción del imaginario social en un antiguo barrio de Santiago (La Chimba) por medio de cartografía realizada entre los siglos XVII y XIX. El siguiente artículo nos lleva a México D. F., donde Lourdes Roca estudia un punto determinado de esta urbe a través de fotografías tomadas entre 1860 y 1970, de forma tal que estas imágenes son entendidas como fuentes de investigación, toda vez que permiten estudiar y analizar el desarrollo de este espacio urbano a partir de material fotográfico. Posteriormente nos trasladamos a Porto Alegre, en el sur de Brasil, donde Ana Luiza Carvalho Da Rocha y Viviane Vedana presentan los resultados de una investigación sobre memoria colectiva, formas de sociabilidad e itinerarios urbanos, utilizando para su análisis fotografías de archivo y etnográficas, pero, asimismo, dejan instalada la pregunta sobre el sonido y el potencial de la etnografía sonora dentro de la antropología.

En la segunda parte del libro, *Vida Cotidiana*, presentamos dos casos que abordan el complejo proceso de construcción de la identidad social en el cotidiano. Arrancamos la sección con un interesante trabajo de Carolina Tytelman y Damian Castro, quienes observan la ocupación multisituada que los *innu* hacen de su territorio (Canadá), identificando y describiendo los distintos tipos de unidades habitacionales desarrolladas por este pueblo, los que se ajustan a sus necesidades de movilidad y reafirman su identidad grupal. Por su parte, Fábia Berlatto y Ana Luisa Fayet abordan las formas de sociabilidad que se establecen en una casa de estudiantes universitarias en Curitiba, y destacan el uso de fotografías en blanco y negro para graficar una mirada externa, y las fotografías a color para una mirada interna (desde los ojos de una exhabitante de esa casa), de forma que se revelan una serie de percepciones sobre las relaciones sociales y las formas de ocupación de este espacio.

La última parte de este volumen corresponde a la sección *Espacio Doméstico*, compuesta de dos artículos que tratan esta dimensión de los estudios urbanos,

pero desde ángulos muy diferentes. Francisca Pérez y Carmen Gloria Godoy plantean la representación de lo doméstico a partir de secciones/reportajes de la revista *Margarita*, una publicación destinada a mujeres, y de esta forma, analizan los imaginarios sociales y la producción de una subjetividad femenina en el periodo (1934-1953), sobre todo a partir de la incorporación de nuevas tecnologías al hogar. Por otro lado, Carolina Maturana plantea un giro en la forma de mirar el espacio doméstico, al estudiar la práctica del tejido a crochet y su disposición en ciertos hogares de un barrio de la ciudad de Chiguayante (sur de Chile); gracias a ello, indaga en la transmisión de saberes y producciones estéticas en torno a lo femenino.

Según lo anterior, creemos que se ha logrado elaborar un libro templado, redondeado en sus bordes, pese a la gran diversidad de materias estudiadas en los textos que lo componen. En este punto es necesario mencionar que si bien el volumen se organizó sobre la base de las temáticas de los artículos, una vez que estuvo completo caímos en cuenta de que predominaba una mirada de mujeres sobre la ciudad, en especial sobre esos espacios en los que transcurre la vida cotidiana, y, por cierto, sobre cómo se construye el espacio doméstico. Con esto no queremos minimizar el trabajo de Rodrigo sobre La Chimba o la mirada de Damián a los tipos de vivienda *innu*, pero sí destacar que, ante todo, son investigadoras quienes aportan mayoritariamente a la construcción de este segundo volumen de la colección Cultura & Imagen. Sobre el particular, me gustaría rememorar a Mary Louise Pratt cuando señala que en la historia de la ciencia en general, y de la antropología en particular, se constata que la producción de conocimiento se sustenta en tres pilares: hombres, blancos y burgueses (concepto algo manoseado, pero operativo para señalar que pertenecían a clases acomodadas de la sociedad). Por ello, es destacable que en este libro, y en la *Revista de Antropología Visual* en su conjunto, el punto de vista femenino siempre ha estado presente en la construcción de una mirada de las imágenes y las culturas.

Por otro lado, en este segundo volumen de la colección Cultura & Imagen hemos dado cuenta de uno de los aspectos medulares de la *Revista de Antropología Visual*, en orden a su carácter latinoamericanista, y de esta forma, exponer el trabajo de investigadoras e investigadores de la región. Por ese motivo, quisimos presentar un libro que diera cuenta de investigaciones

más allá de nuestro país, y de esta forma insertarlo en una reflexión amplia sobre las imágenes y la ciudad; de ahí la presencia de artículos de México, Brasil, Argentina-Canadá y, por cierto, de Chile.

Ahora bien, este proceso de "latinoamericación" de la *RAV* no fue solo producto de nuestro trabajo editorial, sino que es justo señalar que en todo momento contamos con la complicidad de académicos y estudiantes de posgrado de distintas universidades y centros de investigación, sudamericanos en un principio, pero que luego se convirtió en una red que se fue ampliando hacia el norte y que nos llevó a relacionarnos estrechamente con México. Por este motivo, en la práctica, la *Revista de Antropología Visual* se transformó —ante todo— en una publicación latinoamericana, tal cual me dijera Paul Henley en Manchester, lo que responde, en cierta medida, a como él concebía la antropología visual latinoamericana en tanto unidad. Tiene sentido si se piensa que el idioma español, aunque también el portugués, nos ha permitido hacer los más variados cruces, pero desde miradas diferentes y en algunos casos divergentes.

Para finalizar, quisiera hacer una mención especial a la profesora brasileña Cornelia Eckert, quien desde un comienzo apoyó el surgimiento de la revista, integrándonos a las redes académicas de su país, pero también a las nacientes redes que se estaban creando en el Cono Sur, bajo la figura de las Reuniones de Antropología del Mercosur (RAM), una instancia que permitió articularnos con investigadores de Argentina, Uruguay y Brasil, y después de Colombia, México, Ecuador y Perú. De hecho, somos muchos los que reconocemos en ella una parte importante de nuestra formación en antropología visual y, en cierto modo, su presencia se advierte en algunos de los artículos que conforman este libro.

Sin más preámbulo, les invitamos a leer y recorrer con la mirada este conjunto de reflexiones sobre imágenes urbanas.

Gastón Carreño
Investigador
Subdirección de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Ciudad

IMAGINARIO SOCIAL DE LA CARTOGRAFÍA HISTÓRICA DEL BARRIO LA CHIMBA. PODER, SIGNIFICACIÓN Y SIMBOLISMO[1]

Rodrigo Díaz Pla

Desde las primeras travesías de poblamiento y conquista de nuevas tierras hasta la actualidad, las representaciones gráficas del territorio han sido de vital importancia tanto para la ubicación de ciertos elementos geográficos como para significar un lugar determinado. Muchas veces, estas representaciones se realizaron sin la presencia empírica del autor en el espacio que dibujaba, sino que respondían más bien a un imaginario individual y/o colectivo determinado.

El presente artículo surge de la necesidad de visualizar y comprender los distintos imaginarios insertos en las representaciones gráficas que se han realizado de *La Chimba* en los planos de Santiago de Chile desde el siglo XVI al siglo XX. Para ello, recogí una muestra de seis planos y mapas de la ciudad, contenidos en *Santiago de Chile, los planos de su historia. Siglos XVI a XX. De aldea a metrópolis,* de René Martínez Lemoine. En cada uno de ellos se realiza una breve descripción, apuntando particularmente a La Chimba como foco de nuestra atención. Por otra parte, se contextualiza cada plano, lo que nos permite insertarlos dentro de un tiempo histórico determinado, cuestión que será de vital importancia para descubrir la lógica que subyace a la representación de estos planos.

La imagen como documento: representaciones e imaginarios

La ciudad, lugar de la puesta en escena de los cuerpos en el ámbito urbano, es nuestro objeto de estudio. Para este análisis en particular, analizo la "imagen de la ciudad" manifestada en los planos de Santiago.

[1] Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT Nº. 1095083: "La ciudad de los otros: inmigrantes en territorios de frontera. La Chimba en el siglo XX", 2009-2011.

Una de las grandes motivaciones para trabajar con los planos y mapas de Santiago de Chile y la representación de La Chimba es la *novedad* en la experiencia antropológica. La antropología se vale principalmente del trabajo de campo y la observación participante, utilizando la etnografía como herramienta predilecta para sus investigaciones. Desde un tiempo hasta ahora, un sector académico de la antropología se ha dedicado a estudiar y documentar diversos sucesos sociales a través de la imagen, que, para Barthes, es una "re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección" (1982, p. 29), frente a la cual surgen una serie de interrogantes sobre la naturaleza misma de la imagen como categoría de análisis.

Hans Belting plantea una problemática epistemológica en relación con el estudio de las imágenes en antropología, a saber, que lo antropológico no es esencialmente el estudio de la imagen, sino del ser humano. En esta objeción radica el hecho fundamental de estudiar la imagen y el imaginario: "Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva" (Belting, 2007, p. 14), es decir, está cargada de significado, valores y creencias. Pero ¿es posible hablar de imagen sin definir lo que es imaginario social? ¿Qué subyace a estos valores, significados y creencias en las imágenes?

Según Cornelius Castoriadis, el imaginario social es aquella "facultad que es constitutiva de las colectividades humanas, y más generalmente, del campo sociohistórico" (2002, pp. 94-95). Marc Augé tipifica tres tipos de imaginario: el imaginario individual, el imaginario colectivo y el imaginario de creación. Este último comprende la articulación entre el imaginario efectivo (objeto) y el imaginario radical (significado) (Augé, 2003, p. 71). Para Augé, los tres tipos de imaginario se interrelacionan, pues cada uno afecta al otro en función de la imagen que se está representando.

A partir de estas definiciones, establecemos que la relación entre la imagen y el imaginario es bidireccional: no existe una imagen sin imaginario, como tampoco un imaginario sin imagen.

Una vez considerada la imagen como objeto de conocimiento antropológico por su interrelación con el imaginario social, y, siguiendo a Rojas

Mix, es necesario trabajarla como documento, no como ilustración[2]. En este sentido, debemos considerarla un fenómeno social, por lo tanto, documentable y desentrañable. Así, los planos y mapas, como imágenes construidas desde el imaginario que cargan, "pueden explicar aspectos importantes de geopolítica y enriquecer nuestros conocimientos sobre mentalidades de época. Las referencias cartográficas pueden igualmente sintetizar el imaginario político" (Rojas Mix, 2006, p. 147), cuestión que nos convoca en este artículo: desentrañar el imaginario que subyace a cada plano-imagen.

La ciudad de Santiago y el antiguo barrio de La Chimba: vida social y territorialidad

La Chimba es un antiguo barrio ubicado en la ribera norte del río Mapocho, en la ciudad de Santiago de Chile. Actualmente está compuesto por las comunas de Recoleta, Independencia y Conchalí.

No existe una fecha de origen estricta que defina desde cuándo este antiguo sector de la ciudad se configuró como lugar de habitabilidad, pero hay datos que sugieren que en los alrededores de Cerro Blanco se puede encontrar algunos vestigios de su ocupación prehispánica.

La palabra *chimba*, cargada de sentido práctico, que en voz *quechua* significa "el terreno, barrio o localidad situada al otro lado del río" (Rosales, 1948, p. 52), surgió cuando don Pedro de Valdivia, antiguo residente de La Chimba, trasladó sus tropas hacia la ribera sur del río Mapocho para fundar finalmente la ciudad de Santiago de la Nueva Extremadura en esos territorios. Luego de este hecho, el territorio de La Chimba se fue constituyendo como un arrabal, como los extramuros de la ciudad, donde se fueron estableciendo en un primer momento los yanaconas e indígenas de distintas etnias que estaban al servicio de los conquistadores. Una muestra de ello son los bautizos que sucedieron en La Chimba hacia la segunda mitad del siglo XVII:

[2] Miguel Rojas Mix, en un artículo aparecido en el periódico *Le Monde Diplomatique* en septiembre de 2008.

el 45 % de los bautizados era de origen español, frente al 55 % de mestizos, indios (37,5%) y africanos (Anduaga, Sahady y Duarte, 1996, p. 16).

Con la fundación de la ciudad también comenzó un proceso de urbanización incipiente, que se regía por ciertos parámetros establecidos por el rey Carlos V para todas las ciudades fundadas en el Nuevo Mundo.

Es así como la ciudad de Santiago se urbanizó en forma de damero, diseño que no traspasó la frontera natural del Mapocho hacia el norte. De hecho, las primeras formas de habitabilidad en tiempos de la conquista en el sector de La Chimba correspondían a caseríos disgregados y ranchos sin un orden establecido, como observaremos más adelante. Con el correr de los años, en el sector se fueron estableciendo también habitantes ligados al sector artesanal de producción y españoles empobrecidos, pues el centro de la ciudad les era negado, ya que correspondía al lugar del poder (De Ramón, 2000, p. 53).

Ya hacia el siglo XVIII, La Chimba era habitada por población mestiza, india, españoles, negros y mulatos. Un sector de una vida social convulsionada y movediza, que se genera tanto por esta mixtura social como por su posición territorial específica.

Límites de La Chimba (o la imprecisión para un territorio disgregado)

Hablar hoy de límites para La Chimba es complejo y nos lleva a plantearnos variadas preguntas en relación con la ocupación del territorio y la significación que los propios habitantes daban a sus espacios sociales. Pero no es tarea de este artículo, aunque, para que el lector comprenda cuál es el espacio físico en el cual enmarco mi reflexión, me referiré brevemente a los límites del antiguo barrio de La Chimba.

Carlos Lavín señala que el centro del antiguo barrio de La Chimba se encontraba en la plaza de la Recoleta Franciscana. Ese centro fue el lugar fundamental de expresión de las "costumbres chimberas" en la época colonial. Desde este centro, hacia el oriente, La Chimba se extendía por el callejón de La Chimba, hoy Dardignac, y por el Cequión, hoy Andrés Bello (Lavín, 1947, p. 37). El autor no menciona los límites de esta extensión, ni tampoco los del norte ni el poniente.

Ya en el siglo XIX, los límites de La Chimba se podían definir en relación con las crónicas y estudios sobre este sector santiaguino, los cuales nombran el Camino de las Hornillas (actualmente avenida Fermín Vivaceta) por el poniente, Camino del Salto (hoy avenida Recoleta) por el oriente y el Cerro Blanco por el norte. Claro está que señalar límites precisos para el sector de La Chimba es probablemente imposible por su condición irregular de caseríos y territorios habitados, pero, en la sapiencia de que La Chimba fue una construcción desde el poder con la ciudad de Santiago ya levantada y en proceso de urbanización, me centraré entonces en esta limitación para definir el territorio de La Chimba.

Territorios habitados y vida social en La Chimba

Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, La Chimba era un territorio discontinuo y agreste. Grandes chacras y solares se entremezclaban con pequeñas formaciones de carácter semiurbano, como rancheríos y poblaciones espontáneas.

En el siglo XVI, con la fundación de Santiago como ciudad, La Chimba prácticamente no aparece en el trazado urbano, sino que era un lugar marginal considerado como los "extramuros" de la ciudad, a pesar de la importancia que esta zona tenía en la vida social y económica de la naciente Santiago (De Ramón, 2000). Para estos tiempos, La Chimba y sus sectores aledaños eran más bien terrenos agrícolas, con pequeñas quintas y chacras de cultivos que alimentaban a la ciudad en formación. Con el pasar del tiempo, la población fue aumentando, para cobijar sobre todo a indios, mestizos y españoles empobrecidos, dedicados principalmente a la artesanía y la agricultura. En 1598 se instalan en el barrio gran cantidad de migrantes venidos de las ciudades del sur, destrozadas por las guerras con los mapuches. Son las primeras formas de urbanización de este lado de la ciudad.

Hacia el siglo XIX, el crecimiento poblacional de La Chimba fue más bien lento y de carácter gradual, principalmente por las grandes extensiones de tierra y chacras cultivadas que aún permanecían en este sector, lo que imposibilitaba una urbanización explosiva. Ya para inicios de la década de 1870, se construye la que sería una de las primeras formaciones urbanas en La Chimba: la población Ovalle (Anduaga, Sahady y Duarte, 1996;

Romero, 1997), que correspondería también a una de las primeras formaciones urbanas ligadas a la especulación inmobiliaria y a la usura de privados en la construcción de territorios ampliamente habitados. Esta se construyó en el sector que antiguamente ocupaban dos de las más emblemáticas formaciones habitacionales de La Chimba: El Arenal y El Campamento.

Según Patricio Duarte, la identidad chimbera se basaba principalmente en la distinción que otorgaba tanto su tradición histórica como su singularidad en relación con la ciudad de Santiago (Duarte, 2001). Esta identidad comenzó a descomponerse luego de dos hechos significativos: la canalización del Mapocho, que cortaba la vida social ribereña de los habitantes de La Chimba; y la construcción de diversos puentes que conectaban a este antiguo barrio con la ciudad de Santiago (Duarte, 2001).

La distinción entre este territorio y la ciudad de Santiago estaba definida, tanto en un sentido físico como topográfico, por la figura del río Mapocho, que actúa como frontera física y social (Muñoz, 2005), pero también en un sentido ampliamente simbólico. En su texto "La Chimba", Carlos Lavín relata periódicas "batallas" entre ambos bandos del río, guerras de carácter simbólico que muchas veces incluso llegaban a la agresión física (Lavín, 1946, pp. 66-67; Zapiola, 1872, p. 74).

La vida social de la Chimba estaba marcada por la fiesta y la religiosidad, una extraña mezcla entre lo sagrado y lo profano, en donde los límites quizá muchas veces fueron quebrantados.

La pobreza se mezclaba con la alta alcurnia, que poseía allí sus casas de veraneo, y también con instituciones religiosas que hicieron de La Chimba un territorio que se debía conquistar. Diversas fueron las órdenes que llegaron a este sector de la capital —dominicos, franciscanos, jesuitas, entre otros— y que le dieron una estampa particular al territorio.

Cartas-imágenes. Los planos impresionistas de los siglos XVI, XVII y XVIII

La carta es definida usualmente como una representación de toda o una parte de la superficie de la Tierra, sobre un soporte plano. Para Gilles Palsky (2006), esta definición es insuficiente porque la carta adquiere variados sentidos dependiendo de la cultura que la crea. Por esta razón, propone

integrar la pluralidad de las representaciones, los tipos históricos variados y las formas contemporáneas innovadoras[3]. En los siglos XVI, XVII y XVIII la carta-imagen se definía como aquella que plasma una imagen en función de lo que quiere representar cierto autor. Para este efecto, revisaremos tres planos revestidos de una carga simbólica potente, que permite plantearlos como cartas-imágenes.

Guamán Poma de Ayala, nacido en el siglo XVI, fue un cronista indio de la conquista de América. Su obra es mundialmente conocida por la cantidad de dibujos que representaban diversas situaciones, lugares y personajes del mundo indígena de la época.

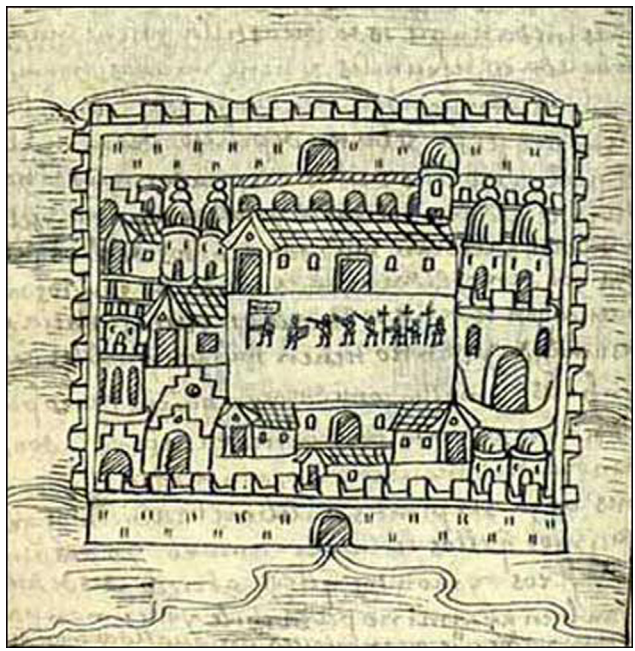


Imagen 1. Guamán Poma de Ayala (1615) y su representación de la ciudad de Santiago. Él nunca pisó suelo chileno, pero de igual manera realizó un levantamiento de la ciudad a partir del imaginario de las nacientes ciudades de la conquista española. (Memoria Chilena)

[3] Ver en https://hypergeo.eu/carta/?lang=es

En las páginas de su único texto conocido, *Primer nueva corónica y buen gobierno*, describe brevemente las colonias españolas en el Nuevo Mundo. Particularmente conocidas son sus representaciones de las distintas villas y ciudades, como la que realiza de la ciudad de Santiago de la Nueva Extremadura, naciente villorrio ubicado en los territorios conquistados por Pedro de Valdivia.

La imagen muestra una ciudad fuertemente protegida con un gran muro, al estilo ciudad medieval. En su interior, en el centro, se ve la Plaza de Armas, rodeada de iglesias y casas. Un grupo de militares y sacerdotes realizan un acto allí. Las afueras de la ciudad son terrenos inhóspitos.

Llama la atención el especial cuidado con que Guamán Poma selecciona a los habitantes de la ciudad: militares y sacerdotes. No es casualidad: por lo general, las diversas excursiones de conquista contaban con gran contingente militar y algunos sacerdotes que llevaban conforte espiritual a las tropas. Al momento de la fundación de las ciudades de América, sus primeros habitantes extranjeros fueron precisamente militares y sacerdotes.

El padre Alonso de Ovalle nace en 1603 en Santiago de Chile. Hijo de encomenderos, publicó en Roma su libro *Histórica relación del reyno de Chile y de las misiones y ministerios que en él ejercita la Compañía de Jesús* (1646), donde incluye descripciones físicas y sociales de la realidad chilena —desconocida para el mundo europeo—, junto a las labores de su orden eclesiástica en el reino de Chile. Conviene considerar este dato al analizar el mapa. En su plano "Prospectiva y planta de la ciudad de Santiago de Chile", la capital aparece perfectamente cuadriculada, manzanas que además se encuentran divididas en su interior por 12 pequeñas cuadrículas. La perfección de la ciudad americana era la idealización de Alonso de Ovalle: "Una ciudad hecha a compás y cordel" (De Ovalle, 1646, p. XX) y, como tal, también muy parecida a las demás ciudades fundadas por estas latitudes:

> Me pareció poner aquí el sitio y planta de Santiago, con todas sus calles, cuadras, solares y plazas, apuntando en particular a los sitios que corresponden a iglesias, conventos y monasterios, por ser la principal parte de una república cristiana. Con lo cual se podrá fácilmente entender el modo como están fabricadas las demás (De Ovalle, 1646, p. 170).

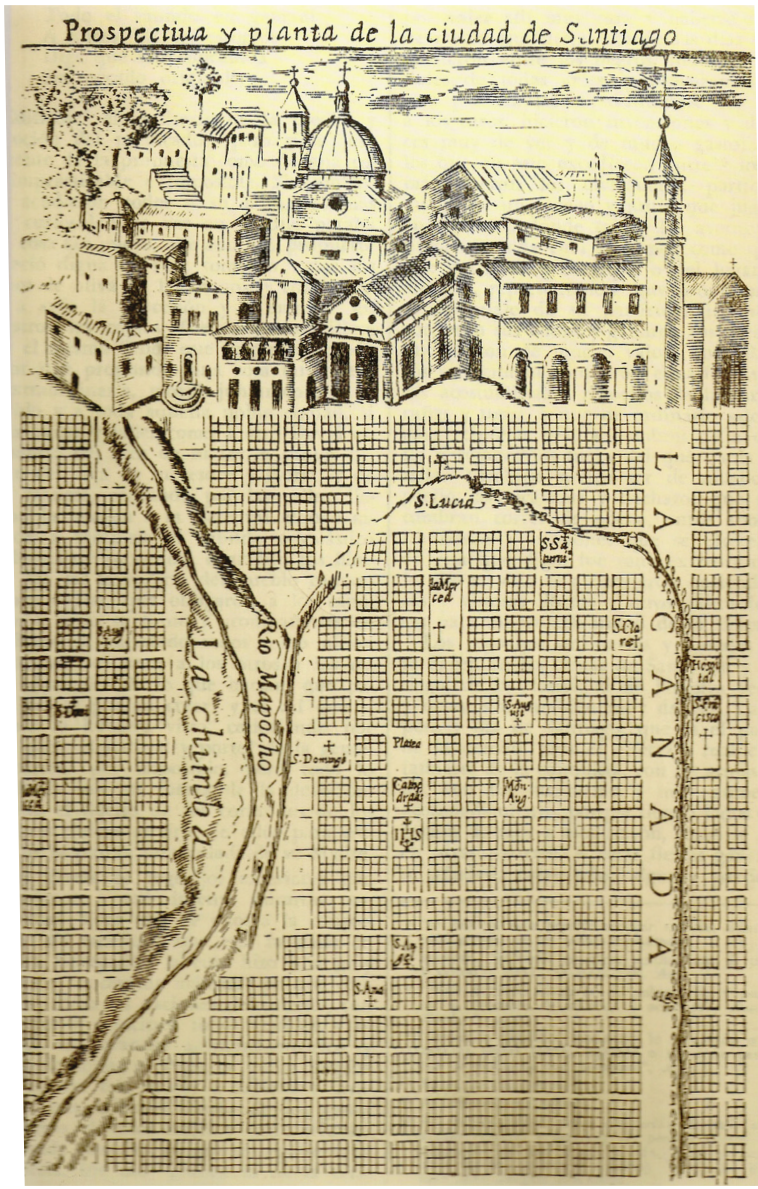


Imagen 2. El plano de Alonso de Ovalle (1646). Se aprecian las distintas instituciones religiosas, como también el damero extendido de la ciudad hacia el sur de La Cañada y hacia el norte del río Mapocho. (Bibliothèque Nationale de France)

En esta cita resalto particularmente dos aspectos de la representación de Alonso de Ovalle: el aspecto religioso del mapa y la uniformidad de la fundación de las ciudades. Como se aprecia en el plano, Alonso de Ovalle destaca numerosas órdenes religiosas en todos los puntos de la ciudad de Santiago. En el centro del valle del Mapocho, hacia el sur de La Cañada, en el sector de La Chimba y, por supuesto, el cerro Santa Lucía. De Ovalle quiso representar a la religión, ya que las órdenes religiosas son las únicas instituciones que resalta. No es menor el hecho de que el cerro Santa Lucía se encuentre en la cabecera del plano, es decir, con el norte hacia la izquierda del plano, con lo que se destaca particularmente y se da la idea de que controla la ciudad. Para Marisol Martínez, la cruz representada en el cerro Santa Lucía, patrona de la buena vista, representaba que "la religión veía y dominaba todo" (Martínez, 2004, p. 5).

El segundo punto de importancia es la uniformidad de las ciudades fundadas no tan solo en Chile, sino también en el resto de América. Son variados los historiadores y cronistas que señalan que las ciudades americanas se basaban en una regulación dictada por el propio Carlos V (Martínez, 2004). Entonces, es a partir de esta regulación donde descansa la idea de Ovalle de que se trataba de una ciudad perfectamente construida. De hecho, su trabajo es una visión futura de lo que será la urbe: una ciudad moderna y perfectamente racional. Una ciudad europea.

En ese sentido, la ciudad idealizada por Ovalle no representa la realidad planimétrica ni topográfica de Santiago, sino más bien una visión futurista de la ciudad soñada: la ciudad europea en el Nuevo Mundo.

Pero ¿qué pasa con La Chimba en este plano? Ya en ese tiempo, el sector de la ribera norte del río Mapocho era reconocido con ese nombre, que en lengua quechua significa "la otra orilla" o "al otro lado". En el plano aparece absolutamente urbanizado y como una continuación del damero principal de la ciudad. Sabemos a través de cronistas que La Chimba no fue un sector urbanizado sino hasta el siglo XIX y que fue más bien irregular, sin seguir los mismos cánones del damero original. La Chimba no es un sector excluido de la ciudad, sino más bien incluido en el proyecto futurista de Ovalle, y se representa ordenada y racional. Para autores como De Ramón, esta visión idealizada de la ciudad europea era más bien

una manera de preservar la tranquilidad y la calma en tiempos de guerra constante. "Santiago, el arquetipo o paradigma de la tranquilidad y paz, el lugar más seguro del Reino" (De Ramón, 1992, p. 42). Esta situación de orden y tranquilidad representada por De Ovalle contrasta notablemente con la creación de chinganas y ramadas, una realidad muy distante de la que quería representar, y que repercutiría físicamente en las calles disgregadas, espacios amplios y una urbanización más bien precaria.

Para concluir, se observa que a partir de la representación del plano de Santiago, De Ovalle intenta mostrar una ciudad civilizada, racional y moderna, como la capital que servía de ejemplo para la ocupación del Nuevo Mundo. Una ciudad ordenada y con fuerte presencia eclesiástica, la ciudad "de la nueva utopía civilizadora que pretendía instalarse por todo el nuevo continente" (De Ramón, 1992, p. 42). En este sentido, La Chimba formaba parte de esta ciudad ideal.

Frezier. El científico-militar

A comienzos del siglo XVIII, en 1714, un ingeniero militar francés contratado por el rey Luis XIV, llegó a estas latitudes para realizar diversos estudios astronómicos para mejorar la cartografía americana. Su nombre era Amadeo Frezier, y en su libro *Relación.Viaje por el mar del sur a las costas de Chile y el Perú durante los años 1712, 1713 y 1714* describió y representó la ciudad de Santiago desde su óptica.

El viaje de este ingeniero francés es uno de muchos tantos que habrá en el siglo XVIII y XIX de naturalistas, aventureros y científicos con el afán de retratar distintas realidades alrededor del orbe, en función de la nueva etapa expansionista en que se encontraban algunas potencias (Inglaterra, Francia, etc.). Es en respuesta a esta necesidad económica, comercial y militar, que *monsieur* Frezier destaca ciertos aspectos en su plano que es importante puntualizar.

Uno de esos aspectos es la continuación del damero entre La Cañada y el río Mapocho. Manzanas perfectamente cuadriculadas nos remiten al plano de Alonso de Ovalle, con la diferencia de que este plano es considerado el primer plano técnico de la ciudad de Santiago. Frezier destaca y dibuja acequias que se desprenden del río Mapocho y alimentan la ciudad,

formando una especie de gran huerto. Recordemos que Santiago no se destaca por su vegetación abundante, por lo que, sin el agua, el territorio sería más bien seco.

La ciudad aparece más limitada e incluso pequeña. Destacan 23 plazas, instituciones y lugares de importancia. Al contrario de Alonso de Ovalle, Frezier no pone énfasis en las órdenes religiosas, lo que no es casualidad. La labor de Frezier era recalcar las debilidades militares del reino de Chile, por lo tanto, realizó la representación desde esa perspectiva. En este sentido, destaca, por ejemplo, el puente en ruinas, "Pont Ruine", que para esta fecha debería ser el puente de palo ubicado frente a la actual avenida Recoleta.

El hecho particular de destacar un "puente en ruinas" tiene una explicación político-militar: en su libro, Frezier no enfatiza en ningún aspecto positivo de estas latitudes, sino que más bien hace referencia a aspectos de carácter económico (minas de oro, plata, sitios privilegiados, etc.) y a debilidades de la administración colonial española (pocos recursos militares, debilidad de fortalezas, etc.) (Frezier, 1902).

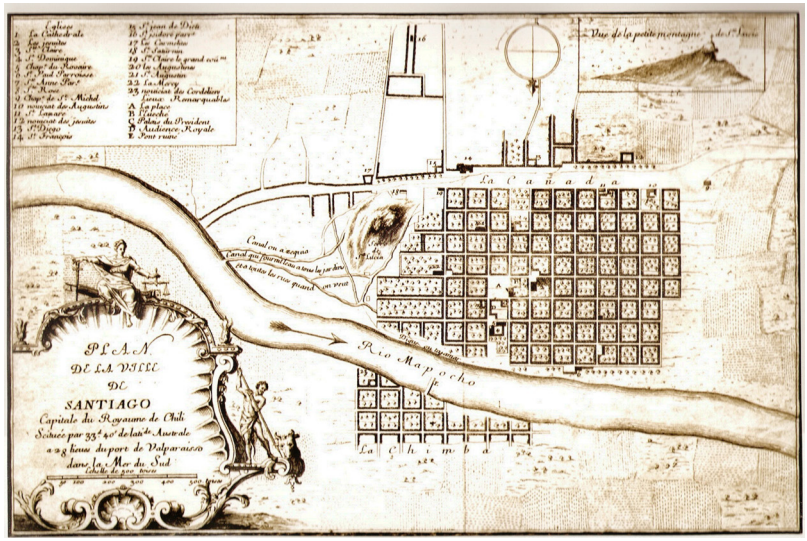


Imagen 3. El plano de Amadeo Frezier (1714). Se aprecia el pequeño cerro Santa Lucía, y la ciudad ordenada y regada por acequias. (Bibliothèque Nationale de France)

En el plano de Frezier, La Chimba sigue apareciendo como una prolongación de la ciudad de Santiago. El damero atraviesa el río Mapocho, pero esta vez la extensión de La Chimba es mucho más pequeña. Frazier no pone énfasis en su paisaje y, como señala Martínez, no elimina este sector, sino que "solo lo ordena" (2007, p. 37).

El siglo xix y los cambios en la cartografía

El siglo xix es considerado por algunos autores como el siglo de oro de la cartografía chilena[4]. En este periodo, muchos cartógrafos, naturalistas, ingenieros y científicos comienzan a retratar la ciudad desde su perspectiva y con distintos propósitos. El auge de la cartografía se debe principalmente a las nuevas ideas de independencia y a la consolidación del Estado-Nación, que conllevan las nociones de progreso y desarrollo. Por otra parte, se comienzan a utilizar nuevas técnicas, acercando la realidad planimétrica y topográfica de las ciudades que se retrataban. En este sentido, La Chimba comienza a aparecer disgregada y con un territorio más bien desordenado y escasamente urbanizado. Para ilustrar este fenómeno, seleccionamos tres de los más importantes planos del siglo xix, los de Claudio Gay, Juan Herbege y Ernesto Ansart.

Claudio Gay y la realidad planimétrica de La Chimba

Hablar de Claudio Gay es hablar de uno de los más grandes naturalistas que han pasado por nuestro país. De nacionalidad francesa y de profesión botánico, fue uno de los primeros en retratar la flora, la fauna y la geografía chilena. Fue contratado por el Gobierno de Chile en 1830, y en ese tiempo como empleado gubernamental realizó uno de los planos más importantes de la cartografía chilena, en 1834.

En este plano, la ciudad aparece colorida y destacan los detalles de la geografía, sobre todo la gran hoya hidrográfica del río Mapocho y sus múltiples

[4] Se recomienda leer "Historia de la cartografía en Chile", de José Ignacio González Leiva, en *La cartografía iberoamericana*, del Institut Cartogràficde Catalunya, Barcelona (1998), en donde se profundiza en este tema particular.

brazos. El mapa cambia de dirección (el norte está en la cabecera del plano) y la realidad planimétrica es representada fielmente.

La Chimba ya no es representada como una extensión de la ciudad, sino más bien como un espacio distinto, escasamente urbanizado, donde predominan las chacras y grandes extensiones de tierras agrícolas.

Otro aspecto a destacar es que aparece por primera vez representado el Cerro Blanco (o una porción de este), además de cuatro instituciones religiosas (la iglesia de la Estampa, Recoleta Dominica, Recoleta Franciscana y el Carmen Bajo) perfectamente ubicadas.

Imagen 4. El plano de Claudio Gay (1834). Uno de los más importantes del siglo XIX. Detalla una cantidad considerable de instituciones no solo religiosas, sino también edificios públicos, plazas, etc. (Memoria Chilena)

Las principales vías del sector chimbero aparecen con cierto grado de consolidación: La Cañadilla denota su carácter de vía principal de acceso a la ciudad, e incluso es representada con mayor amplitud que la mayoría

de las calles de la ciudad urbanizada. Por otro lado, la calle de la Recoleta comienza a consolidarse como una vía alternativa en este sector. Se observan también los dos callejones que unen La Chimba de lado a lado: el Callejón de Carriones, que une el "Callejón de la cancha de piedra" con La Cañadilla, al poniente; y el Callejón de los Olivos, que une La Cañadilla con la Calle de la Recoleta, hacia el oriente.

Gay, como empleado gubernamental, se remite a realizar un plano absolutamente realista, dejando atrás las representaciones impresionistas del siglo pasado.

Herbage y los límites chimberos

Juan Herbage, arquitecto francés asentado en Chile durante el siglo XIX, diseñó distintas obras de importancia, como las catedrales de Rancagua, La Serena y Concepción, el Instituto Nacional y la Universidad de Chile. Además, levantó los planos de las ciudades de Coquimbo, La Serena y el que revisamos a continuación, de la ciudad de Santiago, que realizó hacia 1841. Se basa principalmente en las líneas creadas por Claudio Gay en 1831, pero especifica algunos edificios públicos antes no mencionados.

La ciudad aparece aparentemente limitada por los colores que utiliza el autor, quien deja en blanco aquellas zonas que "no pertenecen" a Santiago. La orientación es la misma que la del mapa de Claudio Gay, es decir, con el norte hacia la cabecera del trazado.

Una de las características principales de este plano es que nombra la mayoría de las calles que aparecen en el trazado urbano, dejando con ello testimonio histórico de las denominaciones de aquellas calles y de cuáles servían de límites para la ciudad. Por ejemplo, la Calle de la Ollería, hacia el sur de la capital, servía de límite poniente en el trazado urbano.

Resulta interesante que la hoya hidrográfica del río Mapocho se ve absolutamente irregular. Es decir, el río no es encauzado, sino que se representa con varios brazos que forman pequeñas islas en su cauce.

Otro aspecto destacable es la cantidad de edificios públicos que aparecen mencionados. Es en el primer plano en que se detalla con tal exactitud la ubicación de iglesias, conventos, monasterios, capillas, hospitales, cuarteles militares,

palacios, etc. Es decir, hace un levantamiento detallado no solo del trazado urbano, sino además de estructuras arquitectónicas de importancia para el funcionamiento de la ciudad.

En el sector de La Chimba se identifican algunos aspectos que no se habían observado en los planos anteriores, como la ampliación de los límites del barrio hacia el norte, incluyendo el Cementerio General en la parte superior del plano. Por su parte, el Cerro Blanco se aprecia en su totalidad. Algo que nos llama particularmente la atención es la cantidad de cursos de agua que en la actualidad no existen. Se distinguen por lo menos cinco cursos de agua distintos, que, supongo, servían para regar las chacras y cultivos, los que, consecuentemente, también estaban acompañados de 14 molinos claramente especificados por el autor en el plano.

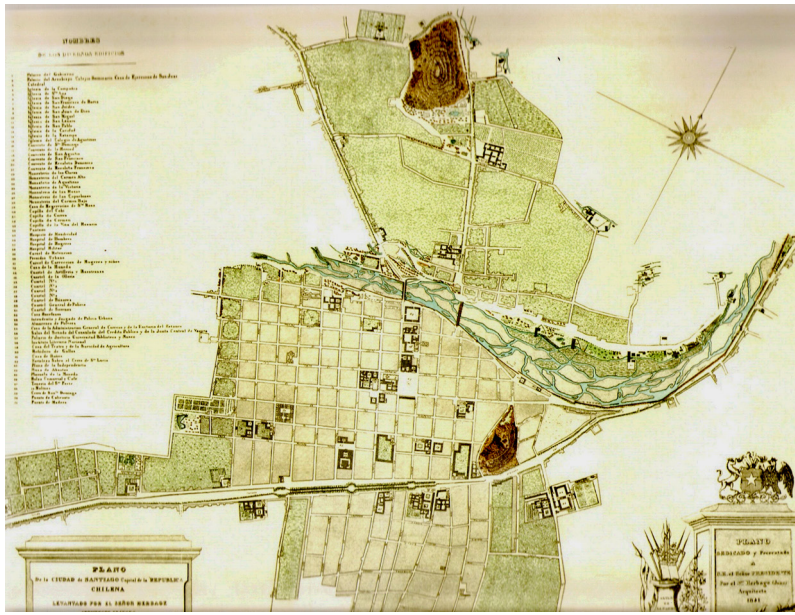


Imagen 5. El plano de Herbage (1841). Se ven claramente los límites de la ciudad de Santiago. (Colecciones Biblioteca Nacional de Chile)

En la mitad del siglo XIX solo había dos accesos al sector de La Chimba: el puente de Cal y Canto y el puente de palo (o de madera, como señala

Herbage). Este autor concentra los límites de La Chimba entre la que, al parecer, es calle Loreto hacia el oriente, avanzando hacia el norte para toparse con Dominica; por el norte, el Cementerio General sería el límite con su Calle del Panteón; hacia el poniente sería La Cañadilla, actual avenida Independencia, para finalmente llegar al límite sur por el río Mapocho.

Ansart y el plano técnico/administrativo

Ernesto Ansart, ingeniero, fue el primero en realizar un plano estrictamente administrativo y con proyecciones urbanas. A partir de 1872, Benjamín Vicuña Mackenna se interesó en ejecutar una serie de modificaciones a la estructura urbana, proyectadas en su Plan de Transformación de la ciudad. Por eso, este plano cuenta con algunas proyecciones, por ejemplo, el Camino de Cintura, la canalización del río Mapocho, entre otras (De Ramón, 2000). Este hecho define el imaginario que subyace a este plano, y que precisamente se refiere a una particular visión de la ciudad. Vicuña Mackenna es sin duda uno de los más importantes personajes de la historia de Santiago. Sin ahondar mucho en su historia personal, cabe destacar el periodo en que fue intendente, entre 1872 y 1875, durante el cual realizó una reforma urbana que contemplaba una transformación de la ciudad para emparejarla con los diseños arquitectónicos y urbanísticos de Europa. Determinó que la urbe adecuada debía denominarse "la ciudad propia", que se caracterizaba por ser una "ciudad cristiana, civilizada, opulenta, en oposición a la ciudad de los arrabales y de la miseria" (De Ramón, 2000, p. 118). De esta forma, dividió Santiago en dos: una ciudad hermoseada, con mejoras viales y paseos de corte europeo; y otra de los suburbios, en donde "existiera otro régimen, menos oneroso y menos activo" (De Ramón, 2000, p. 146).

La carga simbólica de esta escisión de la ciudad de Santiago es expresada en el plano de Ansart a partir de la concentración de instituciones y lugares de importancia en la denominada "ciudad propia" de Vicuña Mackenna. En los arrabales, por el contrario, solo se destacan cementerios, organizaciones eclesiásticas, sanatorios y hospitales. El ordenamiento territorial del plano se invierte en relación con los dos anteriores que revisamos del mismo siglo, de modo que el norte queda hacia el costado inferior del mapa. Se observa un crecimiento en la urbe, particularmente resaltado hacia el sur.

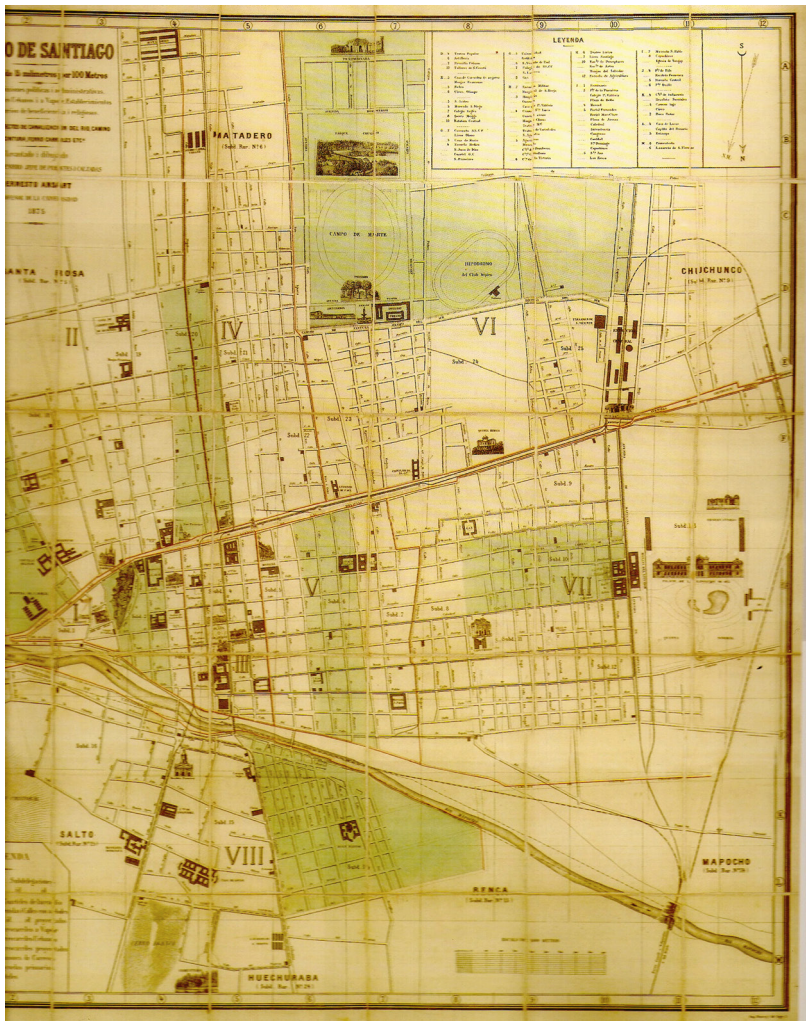


Imagen 6. Ansart (1872) incorpora al trazado urbano las actuales comunas de Recoleta e Independencia. (Colecciones Biblioteca Nacional de Chile)

En el sector de La Chimba se aprecian algunas transformaciones de orden territorial y urbano. Si bien las calles principales conservan sus nombres, se observan dos aspectos de importancia: i) es el primer plano en el cual

se incluye algún sector de La Chimba en el trazado urbano y en las categorías de orden administrativo. Así, por ejemplo, las comunas de Recoleta e Independencia aparecen ahora como subdelegaciones (14 y 15, respectivamente). Este hecho es destacable porque La Chimba fue por largo tiempo un sector esencialmente rural, de escasa urbanización y, por lo tanto, un sector contrapuesto a la ciudad que se extendía al otro lado del río; ii) se observa por primera vez un área esencialmente urbanizada y vialidad, de Independencia al poniente. Este sector, que se conocía como población Ovalle, fue durante largos años cobijo de rancheríos y campamentos.

Reflexiones finales

Tal como se ha mostrado en este artículo, los distintos planos de Santiago han puesto énfasis en particularidades de sus representaciones debido a diversos motivos y razones. Cada uno responde a características de su contexto histórico, como también a condiciones exclusivas del desarrollo urbano. Además, permiten visualizar, analizar y comprender cómo se representa la ciudad desde los distintos imaginarios que entran en juego, más allá de su realidad topográfica o planimétrica. En este sentido, se puede señalar que he indagado de manera minuciosa en los imaginarios que subyacen a cada uno de los mapas. Por ejemplo, se distingue una transformación clara en los aspectos que cada autor destaca en cada plano. Guamán Poma releva la "ciudad fortaleza", muy propia de la época de conquista y colonización, cuando los exteriores eran un terreno baldío e incluso nebuloso. Si bien su representación no corresponde estrictamente a un plano, se observa una carga imaginaria orientada a lo eclesiástico y lo militar.

Alonso de Ovalle ordena la ciudad de tal manera que parece un damero, como mencionamos anteriormente. Llama la atención que el plano está estructurado en función de sus puntos cardinales, de modo que el norte está ubicado en el costado izquierdo. Por el contrario, la ciudad representada por Frezier es ordenada, tiene límites precisos de los sectores urbanos, calles y pasajes, e incluso ofrece una orientación particular de la ciudad: el norte se ubica hacia el costado inferior del plano.

Desde la representación de Claudio Gay en adelante, el norte se ubica en el costado superior del plano. No se sabe con certeza a qué remite esta modificación, pero es posible inferir cuáles fueron las intenciones que motivaron a Ovalle y Frezier a esta particular forma de orientar los planos: durante el siglo XVII y XVIII las campañas militares fueron indistintamente apuntadas a tomar control de los territorios del sur.

En el plano de Frezier esto parece más evidente: el sur, ubicado a la cabecera, es "el norte" a conquistar, casi como una extensión natural del plano. La ciudad, de hecho, se ve ampliada hacia el sur, incluso sabiendo que los primeros asentamientos en la cuenca santiaguina se ubicaron en La Chimba (De Ramón, 2000). Es más, Ansart retoma momentáneamente esta orientación debido a motivaciones relacionadas con el Plan de Transformación urbano de Vicuña Mackenna, es decir, ampliar la urbanización hacia el sur.

Como hemos podido constatar en este artículo, a las distintas representaciones cartográficas históricas de la ciudad de Santiago subyacen discursos hegemónicos representativos de su época y contexto. Sin duda este puede constituirse en un objeto antropológico de estudio por sí mismo, pero, para la constitución de una práctica antropológica completa o pura, es necesaria la "voz de un actor *otro*, y en eso reside su punto de partida dialéctico, en lo metodológico" (Gravano, 1995, p. 84). Por eso, para contraponer los distintos *puntos de vista*, como señala Bourdieu (1993, pp. 9-10): el imaginario del poder (los planos) y la mirada del habitante de La Chimba en la actualidad (la imagen cognitiva).

Actualmente, tanto en el espacio urbano como en el rural, el discurso hegemónico que ha sido representado en la cartografía oficial ha generado fracturas en las propias comunidades, que han experimentado nuevas formas de concebir sus territorios. Por tanto, han surgido nuevas técnicas de representación del espacio, en las que prima una mirada participativa y que en muchas ocasiones da luces de nuevos procesos de territorialización y territorialidad, contrapuestos en general a la mirada imperante. Es tarea de nuestra disciplina y de aquellas afines al estudio del comportamiento humano en sociedad aportar en esta línea.

Bibliografía

Anduaga, Magda; Sahady, Antonio; y Duarte, Patricio (1996). *Patrimonio arquitectónico de la comuna de Independencia*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

Barthes, Roland (1982). Retórica de la imagen. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.

Bourdieu, Pierre (1993). *La misère du monde*. París: Seuil.

Castoriadis, Cornelius (2002). *La institución imaginaria de la sociedad: El imaginario social y la institución* (vols. 1-2). Buenos Aires: Tusquets.

De Ramón, Armando (2000). *Santiago de Chile*. Santiago: Sudamericana.

——— (1992). *Santiago de Chile. Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Catalonia.

Duarte, Patricio (2001). Razón de identidad histórica y posibilidades de expresión en el espacio público de Independencia. *Revista de Urbanismo*, *2*, 1-38.

Frezier, Amadeo [1716] (1902). *Relación.Viaje por el mar del sur a las costas de Chile y el Perú durante los años 1712, 1713 y 1714*. Santiago: Imprenta Mejía. Recuperado de www.memoriachilena.gob.cl

Gravano, Ariel (1995). La imaginación antropológica. Interpelaciones a la otredad construida y al método antropológico. *Publicar en Antropología y en Ciencias Sociales, 5*(4), 71-91.

Lavín, Carlos (1946). *La Chimba del viejo Santiago*. Santiago: Zig-Zag.

Martínez Lemoine, René (2007). *Santiago de Chile. Los planos de su historia. Siglos XVI a XX. De aldea a metrópolis.* Santiago: Ilustre Municipalidad de Santiago y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Martínez, Marisol (2004). Mapas del Santiago colonial o imágenes idílicas de una capital: el poder representado y el poder para representar. *Anuario de Pregrado*. Recuperado de www.anuariopregrado.uchile.cl

Muñoz, Cecilia (2005). Memoria y fronteras urbanas: el caso del río Mapocho. *Diseño Urbano y Paisaje, 2*(6) ,1-13. Recuperado de http://dup.ucentral.cl

Ovalle, Alonso de (1646). *Histórica relación del reyno de Chile y de las misiones y ministerios que en él ejercita la Compañía de Jesús*. Roma: Francisco Caballo. Recuperado de www.memoriachilena.gob.cl

Palsky, Gilles (2006). Carta. *Hypergeo*. Recuperado de https://hypergeo.eu/carta/?lang=es

Rojas Mix, Miguel (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.

Romero, Alberto Luis (1997). ¿Qué *hacer con los pobres?: Elite y sectores populares en Santiago de Chile (1840-1895)*. Santiago: Sudamericana.

Rosales, Justo Abel (1948). *La Chimba antigua. Historia de La Cañadilla*. Santiago: Difusión.

Zapiola, José (1872). *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago: Impresos El independiente.

LA FOTOGRAFÍA URBANA COMO ESPACIO DISCURSIVO DEL PODER

Lourdes Roca

La imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro, no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografía es encuadrar, y encuadrar es excluir.
Susan Sontag (2004)

Y las fotografías responden a lo que se pide de ellas.
Rosalind Krauss (2002)

Las siguientes reflexiones podrían construirse a partir de observar y analizar otros espacios urbanos de la ciudad de México, pero, en el transcurso de una investigación sobre el centro histórico de la ciudad, un crucero[1] popularmente conocido como el crucero de "El Caballito" por la escultura ecuestre de Carlos IV (obra de Manuel Tolsá), que estuvo en su centro durante casi siglo y medio, aparecía retratado una y otra vez en fotografías de todas las épocas. Las imágenes casi exigían una atención particular si queríamos entender lo que ha significado su desarrollo para la historia de esta ciudad.

Con el tiempo, y con el objetivo principal de llevar a cabo investigaciones con imágenes sobre la ciudad de México, la recopilación de más de trescientas fotografías ha permitido concebir una investigación sobre este espacio, al construirlas como fuentes primarias. En este estudio no se pretende que las imágenes ilustren concepciones y reflexiones sobre el desarrollo de este espacio, sino que sean ellas justo las que permitan observarlo, describirlo, estudiarlo, analizarlo e interpretarlo; y esto solo es posible si se las considera como fuentes de investigación.

[1] Crucero es una intersección de avenidas.

Este texto constituye apenas un avance de investigación que buscó partir de las fotografías para desentrañar algunas construcciones discursivas. Seguirá otro paso donde confrontaremos estas primeras impresiones con propuestas teóricas y conceptuales del devenir de las ciudades y su proyección entre los siglos XIX y XX. Sigue este primigenio esbozo sobre el discurso visual que se ha construido con las fotografías acerca de la ciudad de México, entendido como espacio discursivo de poder[2].

Estudio visual de un crucero para entender el desarrollo de la ciudad

Describo de inicio en términos generales este espacio y su transformación, para precisar metodológicamente en qué consistió esta construcción de las fotografías como fuentes de investigación y plantear lo que su análisis ha posibilitado entender y explicar hasta la fecha.

En el siglo XIX la Ciudad de México era muy compacta, con una traza reticular de pocos kilómetros cuadrados, con varios pueblos en sus alrededores a lo largo y ancho de toda la cuenca del valle de México. En su extremo poniente, la ciudad como tal se terminaba poco después de la Alameda, parque central que hacía las delicias de la población. En la primera mitad del siglo, este ángulo periférico de la Ciudad de México fue revestido de toda la aureola que le correspondía como futuro polo de desarrollo de la urbe hacia el poniente y surponiente: el trazo y desarrollo del Paseo de Bucareli delimitaría ese extremo de la urbe y cimentaría las bases de un inmediato desarrollo hacia el poniente.

Con motivo del movimiento de independencia, la estatua ecuestre de Carlos IV había estado 28 años encerrada en el patio de la universidad (solo por ser obra de Manuel Tolsá no fue fundida), pero en 1852 se emplazó en el centro de este crucero donde arranca este amplio paseo, clave para entender el desarrollo posterior de la Ciudad de México.

Este aristócrata Paseo de Bucareli, inspirado en los bulevares parisinos, partiría del crucero en cuestión hacia el sur; la calzada del Calvario

[2] Al menos de entrada, en un sentido foucaultiano.

terminaba en él procedente del oriente y en línea recta hasta el Zócalo de la ciudad; y el futuro Paseo de la Reforma sería trazado a partir de él, para dirigirse en línea recta al imponente Castillo de Chapultepec, hacia el poniente. Veamos de inicio, con planos de diversos momentos a lo largo de más de un siglo, cuál es el comportamiento de la mancha urbana de la ciudad, para centrarnos con lupa en este crucero y sus transformaciones bajo la batuta de diversos dominios del poder.

En el marco de esta revisión, de carácter macrotemporal y macroespacial, introduzco la siguiente litografía de 1852, justo el año en que se instaló la estatua ahí, y dos planos de la ciudad correspondientes a 1866 y 1926, para poder observar esta proyección de la mancha urbana hacia los rumbos señalados y cómo la glorieta de El Caballito va volviéndose el centro geográfico de la misma, como se puede ver en el plano ampliado de 1866 (Imagen 2) y luego en comparación con 1926 (Imagen 4). En poco más de medio siglo, la glorieta se vuelve totalmente céntrica.

Imagen 1. Litografía de Casimiro Castro, vista de la Ciudad de México en globo, 1852. Vista sur. En la primera de las glorietas que conforman el flamante Paseo Bucareli se incorpora la estatua ecuestre de El Caballito.

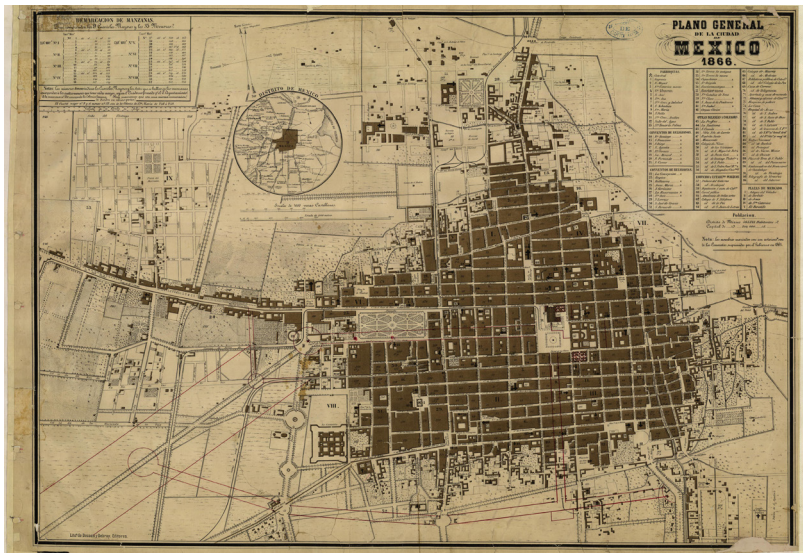
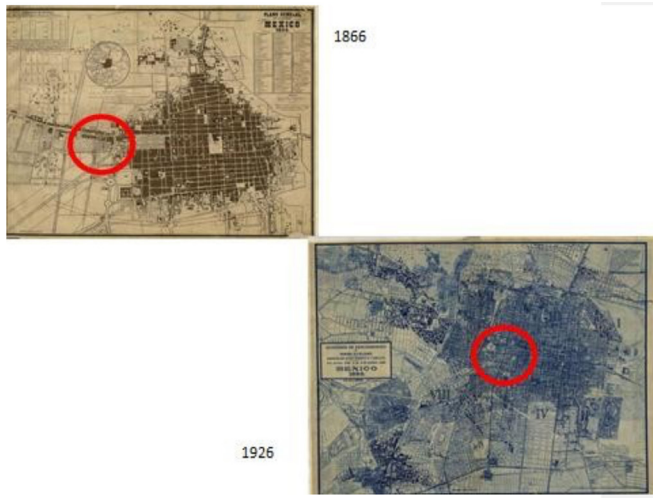


Imagen 2. Plano de la Ciudad de México, 1866. Plano referencia para ver cómo se desplazará la mancha urbana hasta absorber el crucero como centro geográfico. (Mapoteca Orozco y Berra, Colección Orozco y Berra 951-OyB-725)



Imágenes 3 y 4. Contraste de planos de la Ciudad de México, 1866 y 1926, con señalamiento sobre el crucero de El Caballito. (Mapoteca Orozco y Berra, Colección Orozco y Berra 951-OyB-725, y Colección General 10404-CGE-725-A, respectivamente)

Ahora bien, centraremos la atención no tanto en las diversas transformaciones que ha tenido este crucero como espejo de las de la propia ciudad (Roca, 2011), sino sobre todo en cómo se articulan con algunas construcciones fotográficas que se han hecho de este espacio urbano.

Espacios discursivos en las fotografías del crucero

El *corpus* fotográfico seleccionado para estudiar las transformaciones de este espacio y las construcciones fotográficas que se han hecho de él está siendo documentado como parte de la propia investigación, de acuerdo con los "Lineamientos para la descripción de fotografías" que desarrolló el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora entre 2009 y 2012[3]. Esta documentación implica una descripción multinivel que va desde la colección a los grupos documentales —según su registro desde pie de calle, desde altura o desde el aire—, y llega hasta la unidad simple, fotografía por fotografía. La documentación incluye diversas áreas que contemplan aspectos de identificación de las piezas, el contexto de producción, las condiciones físicas, la estructura y contenidos, y la documentación asociada.

Más adelante profundizaremos en las características de los tres grupos documentales. El área de contexto (historia institucional, historia archivística, etc.) quedó consignada desde la ficha de nivel de colección. Por su parte, la ficha a nivel de unidad simple integra la documentación de cada objeto fotográfico que se ha incorporado a esta investigación, la cual se resume en: 1) área de identificación (código, referencia de procedencia, fecha y autores); 2) estructura y contenido de la imagen (ángulo, estructura formal, plano, orientación, lugar, descripción); 3) características físicas (tipo, soporte, dimensiones, inscripciones, estado de conservación); 4) documentación asociada y 5) actualización de la documentación.

[3] Basados en la Norma Internacional de Descripción Archivística ISAD-G, actualmente en uso en todas las fototecas que forman parte del sitio Huellas de Luz, producido por el LAIS-Instituto Mora. Recuperado de http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz

Imagen 5. Plano de la Ciudad de México, 1926. (Mapoteca Orozco y Berra, Colección General 10404-CGE-725-A)

De las miradas

Partimos concibiendo a la fotografía en un doble nivel: como una imagen con carácter indicial (Dubois, 1986), que se relaciona con algo que estuvo en un momento dado frente a la cámara, y también como una construcción que siempre está en función de los contextos de producción, es decir, de las miradas propias de una época y del punto de vista de quien hace clic y, por tanto, emplaza, encuadra y decide qué y cómo capturarlo (Roca, 2004)[4]. Veremos incluso de qué manera en las intenciones fotográficas mismas cabe distinguir entre los fines de simple registro y los de construcción artística, que siempre responderán a convenciones.

[4] En otras ocasiones he puesto mayor atención en ese carácter *indicial* de la fotografía, pero en este texto me centré en las miradas y construcciones que también la caracterizan (ver Roca, 2004).

Las primeras representaciones visuales donde aparecen miradas sobre este espacio urbano son los planos y litografías (vistas en globo la mayoría) de mediados del XIX. Inmediatamente, en la segunda mitad de los años cincuenta, empieza a ser registrado fotográficamente. Estas primeras imágenes, ya técnicas, permiten observar, por un lado, representaciones de la monumentalidad a través de vistas urbanas típicas de la época, y, por otro, construcciones fotográficas donde este espacio, y sobre todo la estatua ecuestre que lo adorna, se convierten en el escenario o telón de fondo para representaciones, por ejemplo, de los llamados *tipos populares*, donde esa monumentalidad asoma también como motivo principal.

Estas imágenes a pie de calle permiten apreciar todavía la escala humana de este crucero, tildado de plaza en un inicio, Plaza de la Reforma, donde la gente accedía al monumento ecuestre o atravesaba la llamada plaza sin mayor problema. Ahora bien, tampoco se percibe como un lugar para estar, como sería una plaza, donde se espera que haya mobiliario adecuado para sentarse y, considerando el clima de México, desde luego alguna vegetación que permita guarecerse del sol. De manera que, como tal y por lo que puede analizarse a partir de las imágenes, lo que entendemos como una plaza nunca llegó a serlo (Imagen 6). De alguna manera en su concepción original ya estaba escrito su futuro como intersección vial y, por tanto, como lugar de paso.

En el último tercio del siglo XIX el crucero seguirá siendo capturado por múltiples miradas de fotógrafos tanto mexicanos como extranjeros, y poco a poco aparecerán las imágenes desde diversas alturas: algunas implicaron el uso de una escalera, común entre la utilería de estos primeros fotógrafos urbanos, mientras que otras se tomaron desde los diversos edificios que irán rodeando el crucero, cada vez más y más altos (Imágenes 7 a 9). Con los registros desde el aire capturados unas décadas después, cuando en México la aviación inició el registro fotográfico metódico de territorios urbanos desde el aire, contaremos también con la posibilidad de estudiarlo a través de numerosas fotografías aéreas, tanto oblicuas como cenitales. Pero lo que interesa aquí, más allá de esta somera revisión cronológica de las fotografías recopiladas que permite este acercamiento macrotemporal,

es agrupar estas representaciones visuales de acuerdo con los *espacios discursivos* que permitieron crearlas (Krauss, 2002)[5], para hacer un ejercicio de interpretación sobre los dominios de poder que los permean.

De las agrupaciones transversales a propósito de los espacios discursivos

Una pausa antes de profundizar en la primera comparación por grupos de imágenes, para caracterizar este conjunto fotográfico recopilado a lo largo de varios años, ya documentado y catalogado en su mayor parte, y constituido como fototeca digital de acceso libre en el sitio Huellas de Luz[6], con tres subgrupos según sean imágenes capturadas desde el aire, desde diversas alturas o desde pie de calle.

Estas tres angulaciones visuales sobre el espacio urbano —a pie de calle, desde altura y desde el aire— constituyeron el criterio básico de agrupación para conformar tres grupos documentales al interior de la colección. Ellas nos permiten dar una mirada de amplio rango a este espacio urbano, junto con apreciar una gran variedad de composiciones y ángulos acerca de cómo era mirado y debía ser visto un lugar que ha sido dominio del poder en el último siglo y medio. Este grupo de imágenes constituyó la principal fuente de investigación para el estudio de los discursos fotográficos de este espacio urbano, que hoy es el centro geográfico de la metrópoli, y que de entrada permite otro par de agrupaciones transversales al analizar este aspecto en concreto. Con el fin de empujar estas reflexiones, partiremos del contraste entre dos conjuntos de imágenes, de acuerdo con su tipología y destino:

1. El primer grupo, caracterizado por la mirada vertical sobre el espacio, incluye los planos y las fotografías aéreas cenitales que sistemáticamente lo capturarán a partir de 1932. Este permite trabajar sobre el discurso cartográfico que incorpora a este crucero.

[5] Sigo esta sugerente vía de los *espacios discursivos* que Rosalind Krauss planteó al reflexionar sobre lo fotográfico confrontando una fotografía con una litografía de acuerdo con sus respectivos discursos.

[6] Sitio que integra diversas fototecas digitales, producido por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora (México), 2012. Véase http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz

2. El segundo grupo, que incluye otros ángulos de mirada, integra vistas a vuelo de pájaro como las que elaboraba Casimiro Castro a partir de vuelos en globo aerostático sobre la ciudad; fotografías que empiezan a capturar este espacio desde los años sesenta, primero a pie de calle y paulatinamente desde diversas alturas circundantes al crucero; y también las fotografías aéreas oblicuas que lo capturarán desde 1930. A este otro le adjudico el discurso estético sobre este espacio.

Esta clasificación nos acerca de forma más efectiva a las apreciaciones que en su momento se tuvo acerca de esos espacios, permitiéndonos entrever qué se espera de ellos en el futuro inmediato. De hecho, a menudo estas construcciones fotográficas, que derivan en gran medida del imaginario de cada época, abonan a las ideas nuevas sobre el devenir de los espacios urbanos, como siempre ha ocurrido con toda expresión artística, con o sin pretensiones de hacerlo. El segundo grupo, que es el que ha recibido más atención para la elaboración de las presentes reflexiones, ofrece mucha más variedad y se apega sobre todo a los cánones de la representación en perspectiva; está integrado, entonces, por imágenes estetizantes, que procuran destacar primeros planos, equilibrios de composición, entre otros criterios emanados de la tradición pictórica, cuyas convenciones permean la producción fotográfica hasta nuestros días (Tabla 1).

Tabla 1. Discurso visual del espacio representado

DISCURSO CARTOGRÁFICO	DISCURSO ESTÉTICO
Planos	Vistas urbanas litográficas y fotográficas
Fotografías aéreas cenitales	Fotografías a pie de calle y de altura
	Fotografías aéreas oblicuas

El primer grupo de imágenes corresponde a representaciones verticales o cenitales del espacio urbano, ya sea a través de las técnicas cartográficas o del método de registro aéreo automático con traslape regular, que permite construir mosaicos acerca del territorio. Este grupo de imágenes, en el que he profundizado en otra ocasión (Roca, 2012), privilegia la información sobre el terreno y sus transformaciones, es decir, lo que en algún momento estuvo

ahí, más que la mirada que registra. Permite acercarse mejor al resultado de las acciones sobre el territorio; son imágenes ideales para observar y describir esos espacios a través de amplios periodos, porque al compararlas podemos ir diseccionando los espacios de acuerdo con su profundidad temporal, como si se tratara de capas de hojaldre (Besse, 2003), revelando cada una las diversas características que tuvo ese recorte territorial en distintos momentos.

El segundo grupo no siempre busca capturar esa información, sino más bien elaborar composiciones a partir de percepciones sobre el espacio que permitan transmitir ciertas concepciones acerca de él.

De los dominios del poder en el discurso fotográfico urbano

Si miramos con detenimiento las siguientes fotografías, veremos que desde los primeros registros de la década de 1860 a la década de 1960 el crucero va perdiendo su escala humana para que los autos vayan ganando terreno, hasta convertirse en una glorieta exclusivamente vehicular donde acaba sobrando incluso la estatua ecuestre, que en 1979 fue reubicada en la ahora llamada plaza Tolsá, unas cuadras al oriente, frente al Palacio de Minería, que también fue obra del insigne arquitecto y escultor.

Las primeras hipótesis, apenas en proceso de estudio a partir de diversa documentación en varios archivos, permiten plantear, por un lado, el papel determinante de una entidad como la Lotería Nacional, propietaria de varios predios alrededor (todo el ángulo noroeste del crucero), siempre presente con diversos edificios a lo largo del periodo estudiado. Por el otro, parecen tener también un papel importante varios magnos proyectos de la iniciativa privada de la mano de diversos gobiernos en turno para convertir a la glorieta, bien en el nuevo centro de la ciudad (intento finalmente fallido), bien en la puerta al nuevo centro histórico, con el actual Proyecto Alameda-Puerta Alameda-Plaza Juárez[7].

[7] Proyecto en marcha, concebido a partir de los efectos del temblor de 1985 sobre este sector de la ciudad: las cuadras al sur de la Alameda quedaron severamente dañadas y en la última década se ha venido reconstruyendo toda la zona con una fuerte inversión de capital privado (el mismo que está revitalizando el centro histórico de la ciudad), con la construcción de la nueva Secretaría de Relaciones Exteriores y un gran complejo comercial y de vivienda llamado Puerta Alameda.

Imágenes 6 y 7. Contraste de fotografías aéreas que abarcan el crucero de El Caballito, 1932 y 1956. (Fundación ICA, negativos 450B y 12976, respectivamente)

Imágenes 8 y 9. Contraste de fotografías del crucero de El Caballito, ca. 1922 y ca. 1947. (Archivo General de la Nación, Fondo Propiedad Artística y Literaria Nº. 127 y Fondo Hermanos Mayo, sobre DF 48, respectivamente)

Ahora bien, ¿cómo asoma el poder en estos *espacios discursivos*? Cuando impera el registro, el que encarga la obra es casi siempre el gobierno y, en menor

medida, la iniciativa privada; en donde domina lo expresivo, lo compositivo, a veces también se trabaja para el gobierno, pero quizás más para la iniciativa privada (postales, periódicos). Por eso, el ejercicio de poder, tanto del gobierno como de la iniciativa privada, permea casi toda imagen. Finalmente, son las élites expresándose acerca del espacio y sobre el espacio: su ser y su deber ser en permanente cambio.

En el camino de esta drástica mutación, el crucero ha sido, por ejemplo, una ventana a los diversos estilos que han imperado en la ciudad.

Primero fue el núcleo de los tentáculos que pasó a tener la ciudad hacia su traza futura, pero paulatinamente y como espacio de poder, a través de este *corpus* documental fotográfico se revela también como un lugar ideal para asomarse a la diversidad estilística que caracterizó a la arquitectura emblemática de la ciudad. Del estilo colonial que predominaba a la llegada de El Caballito al crucero, poco quedó después de La Reforma (iglesias, cúpulas y campanarios desaparecieron del paisaje urbano, derrumbados por el gobierno juarista); los gustos dominantes fueron decantando hacia lo francés y, en poco tiempo, la ciudad se fue pareciendo a París (suntuosos chalets fueron surgiendo a lo largo de todo el nuevo Paseo de la Reforma). La ciudad tenía que ser ahora amplia, higiénica, confortable y embellecida por el arte.

El centro político seguía en el Zócalo o Plaza Mayor, pero los centros comercial y administrativo fueron decantando hacia este rumbo y, a partir del crucero, se proyectaba la zona residencial hacia las zonas más altas del poniente y surponiente. Palacios y barrios imperiales serían proyectados, aunque nunca concluidos; el movimiento revolucionario vendría a paralizar de forma prolongada el paisaje urbano, que cada vez iría entrando más y más a la era del concreto y el hierro: así se concluirá finalmente, ya entrada la cuarta década del siglo, el marmóreo Gran Teatro Nacional, o de Bellas Artes; el pétreo Monumento a la Revolución; y el primer rascacielos de la ciudad, La Nacional. En escasos años el perfil en torno a la glorieta de El Caballito cambia drásticamente: la ciudad se va ineludiblemente hacia arriba.

El poder recién nacido se legitima: ahora es revolucionario e institucional. Se abandona el estilo francés para propagar el estilo Chicago: desde el nuevo edificio de la Lotería Nacional, El Moro (1947), hasta la Torre Latinoamericana (1956), no dejarán de levantarse edificios cada vez más

altos, corporativos. El funcionalismo está ahora de moda: los nuevos dominios empujan el capital hacia las alturas. Los paseos que rodeaban el crucero se van convirtiendo en fluidas arterias viales que colmarán por completo el paisaje visual y sonoro[8]. De 25.000 autos circulando, llegaremos a tener varios millones colapsando cotidianamente a la gran metrópoli.

Mientras en otras ciudades se buscaban las formas de evitar la circulación de autos por sus centros históricos, aquí seguían abriéndose grandes avenidas y más carriles: pero aquellas no eran desde luego el modelo, más bien había que parecerse a Los Ángeles. Ahora bien, todos estos grandes cambios estilísticos han estado cruzados por un eje transversal que los dota de continuidad: remodelar de forma permanente, en función de la idea de modernidad del poder en turno en cada periodo.

Las diversas construcciones fotográficas, con miradas permeadas de convenciones y puntos de vista que a menudo reproducen los del poder que está a la cabeza, permiten mirar y estudiar también cómo ese paisaje urbano se adecúa de forma permanente a los caprichos de cada uno de esos poderes en turno.

Sirva la siguiente tira de recortes de fotografías de fachadas y perfiles del entorno para apreciar esta mutación de un crucero neoclásico con aspiraciones afrancesadas, a una glorieta de estilo americano con aspiraciones verticalistas.

Si alguna vez se pretendió que la cámara era el ojo de la historia, lo que aquí quisimos analizar es cómo lo que hace el arte también es transformar. Para parecerse al arte, la fotografía debió incorporar los cánones estéticos desde sus inicios. Ese poder dual (Sontag, 2004) que le es intrínseco, al generar documentos a la vez que crear obras de arte visual, nos ha implicado varias dificultades para incorporarla como fuente de investigación. Si la fotografía bella desvía la atención de su asunto y la dirige hacia el medio mismo, se pone en entredicho su carácter documental. Algo estuvo siempre en un momento y espacio concretos frente a la cámara, por lo que comúnmente muestra y denuncia sobre los asuntos que trata, pero con gran facilidad los vuelve también espectáculo.

[8] La ciudad como expresión de nuestra sociedad maquinista, decía el ideario y urbanista Le Corbusier en 1951.

A modo de cierre temporal

Este crucero fue capturado fotográficamente para dar cuenta de sus cambios y para servir de registro de la construcción de nuevos proyectos para la ciudad, pero también fue captado por la cámara con el fin de construir representaciones agradables, estéticas y estetizantes, de una ciudad que no siempre se ha visto así. Difícilmente accedemos a imágenes que muestran obras en proceso, edificios en construcción, su cimentación, pues estos asuntos no son los que hay que mostrar. ¿Qué es lo fotografiable de la ciudad? Y, sobre todo, ¿qué imágenes fotográficas de la urbe son las que deben circular? Constantes intereses relativos a los poderes en turno y sus espacios discursivos amalgaman la puesta en circulación de estas tomas, que pudieron producirse en su momento con diversidad de propósitos.

La ciudad también se ha construido para la mirada de sus habitantes y sus visitantes. Las causas y consecuencias, los cambios y continuidades de esa mirada estetizante a través de la fotografía esperan todavía ser estudiadas. Algunas imágenes fueron editadas como postales y circularon como tales, otras fueron insertadas y desplegadas en la prensa; pero todas responden a ciertas concepciones según su contexto de producción, aunque otras se han cruzado en su camino de acuerdo con las diferentes formas de circulación. Estas son algo más complejas de estudiar y todavía no las abordamos. Este apenas fue un asomo al tema partiendo de un *corpus* documental fotográfico que llevó a varias preguntas relacionadas con este tema. Falta mucho camino todavía por recorrer de la mano de la historia y los estudios urbanos[9], pero algunas primeras ideas, lejos de ser conclusivas, permitieron mostrar aquí de qué manera la fotografía de la ciudad también constituye un *espacio discursivo* donde se expresan los dominios del poder.

[9] Por ejemplo, entre otros, con autores clásicos como Serge Gruzinski o José Luis Romero, que tanto han analizado la Ciudad de México y otras ciudades latinoamericanas en este mismo sentido, pero a partir de otro tipo de fuentes. Aquí apenas anotamos lo que permitió asentar el análisis de un grupo de imágenes que, como se dijo desde un inicio, todavía resta confrontar con otro tipo de fuentes, tanto secundarias como primarias, así como con las que permitirán construir el trabajo de campo.

Imagen 10. Collage de recortes de fotografías registradas alrededor del crucero de El Caballito, ca. 1860 a ca. 1950, en orden cronológico. (Archivo General de la Nación, Fototeca Nacional, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH y Museo Archivo de la Fotografía)

El acceso a estos documentos se vuelve prioritario en este siglo. Comprender las miradas sobre diversidad de temas y las construcciones discursivas y de poder ejercido a partir de ellas es un tema pendiente de estudio más allá de la palabra escrita. Entre los otros tipos de documentación que han sido ampliamente olvidados para los estudios sociales destaca la fotografía. Los retos que implica abordarla no son pocos, al igual que preservarlas. Asumir responsabilidades desde la investigación en esta línea será clave para cambiar el panorama historiográfico que caracterizó a la mayor parte del siglo XX en esta línea.

Las ciudades han sido un tema de interés a la largo de la historia. Hoy podemos entenderlas y explicarlas mejor a partir de las fotografías gestadas para documentarlas, lucirlas, engalanarlas, difundirlas y explotarlas también, en el marco de un sistema que promueve el rendimiento económico en casi todo lo que toca, usualmente a costa de los derechos a vidas dignas y espacios que las promuevan. Este texto asomó la punta de un iceberg al que bien vale la pena sumergirse para desentrañar muchos más detalles, como la imagen fotográfica permite hacerlo, sobre las concepciones y construcciones en turno de la ciudad ideal en cada momento y coyuntura socioeconómica y política. Este esbozo de lo que el México moderno y desarrollista impulsó acerca de su capital se ancla en el potencial de las imágenes fotográficas cuando son tratadas como documentos de investigación, y la ruta promete mucho más.

Bibliografía

Aguayo, Fernando, y Lourdes Roca (coords.) (2012). *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos.* México D. F.: Instituto Mora/CONACYT.

Besse, Jean-Marc (2003). Geografías aéreas. En Alex Mc Lean. *La fotografía del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili.

Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Laboratorio Audiovisual de Investigación social (2012). *Huellas de luz*. México: Instituto Mora/CONACYT. En http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/

Roca, Lourdes (2011). La fotografía aérea en México para el estudio de la ciudad. El crucero de "El Caballito". *Anais do Museu Paulista*, *19*, 2, 71-105.

——— (2004). La imagen como fuente: una construcción de la investigación social. *Razón y Palabra, 37*.

Sontag, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. México D. F.: Alfaguara.

REPRESENTACIÓN IMAGINARIA, DATOS SENSIBLES Y JUEGOS DE LA MEMORIA: DESAFÍOS DE CAMPO DE LA ETNOGRAFÍA SONORA

Ana Luiza Carvalho Da Rocha & Viviane Vedana

La poética urbana se justifica tanto por una dimensión ética como también por una dimensión estética. La estética, ella nos parece más fructífera, para un buen régimen de imaginación, de insistir sobre lo que va y viene, sobre los acuerdos de la ciudad y de los hombres.
Pierre Sansot (1986, p. 419)

En los últimos tres años, el grupo de investigación sobre etnografía sonora al interior del Banco de Imágenes y Efectos Visuales (BIEV) se ha dedicado a estudiar las sonoridades de los territorios urbanos, las intensidades de las atmósferas sonoras que acompañan las comunicaciones verbales entre sus habitantes y los ambientes sonoros que configuran las formas cotidianas de vida social en las sociedades modernas, como parte del análisis en torno al estatus de la representación etnográfica dentro de la producción del pensamiento antropológico[1].

Carácter objetual de la antropología sonora en su modo temporal

Nuestro conocimiento de la realidad, de todo aquello que está fuera de nosotros, se procesa por la vía de la representación en el lenguaje, que posee un carácter material, expresado a través de algunos aspectos como un conjunto

[1] En especial, nos gustaría situar la etnografía realizada por Priscila Farfan (becaria de investigación científica Fapergs) en el centro de Porto Alegre, sobre los fraseos de los vendedores ambulantes de CD y DVD, así como la investigación etnográfica de Luciana Mello (magíster en PPGAS/UFRGS) en el Bairro Navegantes, también en Porto Alegre, sobre las narrativas de los antiguos habitantes y las melodías de la memoria. Dos investigaciones que inspiraron este texto, más allá del estudio sobre las formas de sociabilidad y la circulación de la palabra en las ciudades contemporáneas de Viviane Vedana (doctorada en PPGAS/UFRGS) [Nota original de 2007. Las personas mencionadas trabajan ahora en otras instituciones].

de *sonidos* articulados (el habla), redes de *marcas* escritas o cadenas de *gestos* (Kristeva, 1969). A través del lenguaje articulamos el conocimiento del mundo y de los otros, les atribuimos sentido a las cosas, a los fenómenos y a las experiencias. Este conocimiento de la realidad se procesa mediante el intercambio verbal entre los sujetos, quienes se comunican mensajes y pensamientos a través de los cuales se establecen diálogos. Para la antropología, esta comunicación, estos diálogos, son fundamentales para observar la vida social, para comprender todo lo que envuelve las secuencias de los actos de habla, como las posturas y gestos, los acentos y entonaciones, el contenido de los enunciados, en fin, todo lo que conforma el "arte de decir" (De Certeau, 1994).

Imagen 1. Rafael Devos. Porto Alegre, Bairro Centro, avenida Borges de Medeiros, 1998. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

Roberto Cardoso de Oliveira, en "O trabalho do antropólogo" ("El trabajo del antropólogo"), analiza "el carácter constitutivo del mirar, del oír y del escribir, en la elaboración del conocimiento propio de las disciplinas sociales" (2000, p. 18), procedimientos y gestos de investigación que están "disciplinados" por los paradigmas y teorías de la antropología. Al preocuparse

del oír, Cardoso de Oliveira apunta al carácter dialógico de la relación entre el investigador y el informante en el momento en que este último se transforma en interlocutor, es decir, enfatiza la "habilidad de oír al nativo, y por él ser igualmente oído". Para las investigaciones en etnografía sonora del BIEV, esta escucha adquiere una dimensión todavía más compleja —para Cardoso de Oliveira estaba relacionada más específicamente con los momentos de la entrevista—, dado que se revela como una escucha de las formas de la vida social a través de las expresiones culturales de los habitantes de las ciudades.

Imagen 2. Rafael Devos. Porto Alegre, Bairro Centro, Largo do Mercado, 2002. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

En la línea de las reivindicaciones de Margaret Mead (1975), relacionadas con las diversas posibilidades de registrar los datos de terreno (visuales y sonoros, más allá de las anotaciones de los cuadernos de campo), y dado que la antropología es una disciplina de palabras —escritas por el antropólogo, pero también enunciadas por los nativos—, proponemos investigar

los métodos y procedimientos por los cuales las imágenes sonoras de la vida social pueden tomar cuerpo y de esa manera ser expresiones de la cultura de una comunidad. Se trata, en este caso, de una intervención metodológica y científica inspirada en una antropología de las formas sensibles, de la observación de los sonidos, de lo minúsculo, de lo banal y de lo ordinario de nuestras vidas en las grandes metrópolis. La rigidez del cuadro interpretativo se contrapone a la microantropología de la observación de lo pequeño y de lo ordinario en las sonoridades a través de las cuales se presenta la pluralidad de lo social.

Imagen 3. Rosana Pinheiro Machado. Porto Alegre, Bairro Centro, Praça XV, 1999. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

La exacerbación de los sentidos (Simmel, 2004), la exaltación de lo sensible (Sansot, 1986) o la sensualidad colectiva (Maffesoli, 1990), o el realismo sensorial (Durand, 1984) son expresiones apuntadas por innumerables autores para tratar los fenómenos que configuran la experiencia de la vida humana en las grandes metrópolis moderno-contemporáneas. Estos conceptos se refieren al mundo de las imágenes, las cosas, los objetos, las personas y los

datos sensibles de las formas como se ordena la vida social al interior de las metrópolis: como un conjunto de formas, de colores, de sonidos que anuncian la fuerte presencia de lo imaginario, como un modo de penetrar en la espesa vida colectiva, que incluye tanto las expresiones verbales y corporales como los ambientes y atmósferas sonoras a través de las cuales la vida colectiva se crea y recrea en las sociedades modernas, urbano-industriales, como expresión estética.

Imagen 4. Viviane Vedana. Porto Alegre, Bairro Cidade Baixa, Largo Zumbi dos Palmares, 2003. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

La investigación con etnografía sonora al interior del BIEV se basa en escuchar las prácticas sensibles de las formas de sociabilidad diarias de los grupos urbanos. En las grandes metrópolis, muchas veces consideradas representaciones caóticas de la modernización y el progreso, las sonoridades suelen asociarse a la polución sonora, pero lo que buscamos observar no siempre es visible y está fuera de los límites materiales de los barrios, de las calzadas, de los recorridos, de las casas y los edificios, de las esquinas, de los bares, de las calles, de los parques y de las plazas. Las grandes ciudades son, así, reveladas

por el etnógrafo como parte de las impresiones huidas y de las figuras ambiguas de sus modos de vida y sus prácticas culturales cotidianas, reuniendo la forma y materia desde sus expresiones más familiares.

En la etnografía sonora, la descripción de los lugares, los excesos y los placeres que configuran la vida social son aspectos fundamentales de esta microantropología. Es posible escuchar las sonoridades de objetos y artefactos tales como platos, botellas y vasos al interior de los bares; las teteras, cubiertos y ollas en las viviendas; las distintas melodías de las voces, de las conversaciones, risotadas y chistes; las bocinas de los autos, las bicicletas, o los ruidos de los frenos y chantadas de neumáticos en el asfalto o en los adoquines, silbatos de fábricas; el punteo de una guitarra, los susurros al oído de los enamorados, la aspirada de un cigarro, el burbujeo de una bebida en un vaso. En suma, todo está compuesto por datos sensibles de la vida colectiva en un ambiente urbano en su manifestación más banal.

En una etnografía sonora, todos los sonidos emitidos, fabricados y producidos por el encuentro entre cuerpos y almas se tornan en objetos de descripción para el antropólogo interesado en las formas como se procesa la existencia social y colectiva en las grandes metrópolis contemporáneas. Todos remiten a lo simbólico de las posturas, de las técnicas, de los rituales, etc., y es posible atribuirles, a partir de sus símbolos, un sentido, un determinado aroma y un cierto sabor a determinados territorios y lugares de la vida social en las grandes ciudades.

Etnografía sonora, memoria colectiva y duración

Para iniciar esta investigación antropológica con sonidos se debe prestar atención a la diferencia complementaria que une a la etnografía *de lo sonoro* con la *etnografía sonora*, así como con la investigación antropológica *de los* sonidos, ya que, más allá de su manifestación como parte de un conjunto organizado de sentidos para un determinado orden social, como la música, transcurre por y a través de los sonidos en sus distintas modalidades para configurar conjuntos de símbolos de una cultura. La acústica, como rama del conocimiento de la física que estudia el sonido, sus medios de propagación, transmisión y recepción, señala que la música aparece, en este

contexto interpretativo, como parte de un conjunto de símbolos organizados culturalmente, que, aunque son de naturaleza distinta, dialogan entre sí en las modernas sociedades occidentales[2].

En la práctica de la investigación antropológica en las sociedades modernas, la etnografía sonora es, por tanto, parte de una etnografía de las formas sensibles de la vida social, en donde el sonido representa una importante fuente de informaciones sensibles de las formas y arreglos de la vida colectiva en las grandes ciudades contemporáneas.

La antropología sonora se dedica a estudiar el sentido de los sonidos del cual toda vida colectiva es depositaria en su manifestación banal, en la dirección contraria del destino trágico de una existencia humana arrítmica y atonal, que representaría la muerte del propio cuerpo colectivo. En su fase menos noble, en la vida cotidiana de los grupos humanos los sonidos otorgan sentido a sus vidas en un cuerpo colectivo. Luego, la antropología sonora se asocia a los estudios e investigaciones acerca de los imaginarios que juegan a favor de la imaginación creadora humana, aquella que retira el mundo cósmico y social de toda indiferencia, atribuyendo sentido a la existencia humana e interrumpiendo su indistinción del mundo de las cosas. La antropología sonora configura la ciudad a partir de lo sensible, es decir, de la forma como la vida urbana contemporánea está ajena a las jerarquías de representación de un cuerpo comunitario, sino que está generalmente dividida entre pobres y ricos, blancos y negros, centro y periferia, pueblo y élite, zona sur y zona norte, barrios residenciales y barrios comerciales, etc.

La antropología sonora abandona el mutismo de esta jerarquía de representación de las grandes metrópolis contemporáneas como territorio del anonimato, del exilio, etc., y persigue, para bien o para mal, las formas más sensoriales de sus barrios y calles, casas y bares, junto a los aromas y olores, los ruidos y barullos que exhalan los modos colectivos de vivir en las ciudades moderno-contemporáneas.

[2] La observación de que la altura del sonido producido por una cuerda vibratoria varía con su longitud es atribuida a Pitágoras (siglo VI a. C.), descubrimiento que llevó a la escala musical en que aún se basa la música occidental. En la música, la acústica es importantísima, pues sin su estudio no sería posible el desarrollo ni el proceso de creación artística.

Imagen 5. Rafael Devos. Porto Alegre, Bairro Centro, Rua da Praia. 1998. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

Imagen 6. Rafael Devos. Porto Alegre, Bairro Centro, avenida Borges de Medeiros. 2007. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

Imagen 7. Rafael Devos. Porto Alegre, Bairro Cidade Baixa. 2007. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

En este contexto, la práctica de la etnografía se relaciona con el acto de imaginar cómo la experiencia humana se adhiere a los diferentes territorios de la vida colectiva en las grandes metrópolis. Los sonidos destacan aquí como la forma singular que adoptan las ciudades moderno-contemporáneas como fenómeno del orden de lo sensible, en un proceso que une la expresión poética del antropólogo-etnógrafo con su mirada concreta sobre los seres y las cosas que están allí presentes.

La práctica de la etnografía sonora se constituye, así, como parte de la investigación antropológica en el mundo urbano contemporáneo, por la vía de su expresión sensible y sensorial, por todo aquello que afecta nuestro sentido en la práctica de una antropología de la ciudad en la ciudad. Las formas de la vida urbana, los colores y aromas que la revelan, así como los sonidos que la fabrican y son por ella fabricados, y que afectan la vida diaria de sus habitantes, son parte de la investigación en antropología sonora.

Se trata más de un desafío que de un protocolo de acciones: conciliar una norma metodológica de práctica de la ciencia antropológica de la ciudad para, desde ahí, construir un conocimiento de la ciudad y restituir la poética de las formas sonoras que los lugares de la vida urbana sugieren a sus habitantes.

Una propuesta de heterogeneidad metodológica y etnografía sonora de la ciudad en la adhesión a sus formas sensibles

¿Pero qué sería, finalmente, lo que denominamos aquí etnografía sonora? ¿Cómo etnografiar el dato sensible que el fenómeno sonoro diseña como parte de las formas de vida urbana contemporánea? ¿Cómo establecer algún parámetro interpretativo para investigar las formas sonoras que adopta la vida humana en las grandes metrópolis? ¿Cómo pensar los sonidos y las imágenes sonoras que emiten las formas de la vida social en los grandes centros urbano-industriales?

En consecuencia, tenemos que preguntarnos sobre el sonido no en general, sino en relación con el vivir urbano y las formas sensibles, a través de las cuales los lazos sociales participan del día a día en la ciudad. Es necesario, para ello, ensayar algunas reflexiones no definitivas, pero sí investigativas, sobre estas

preguntas para las cuales no tenemos respuestas, con la intención de precisar un poco más este recurso de investigación al interior del Banco de Imágenes y Efectos Visuales.

Las técnicas y procedimientos de investigación en etnografía sonora provienen de una propuesta bachelardiana, de un pensamiento que fantasea en aquello que es pensado, para así conciliarlo con un pensamiento interpretativo de la vida social a partir de las formas sonoras sensibles, que son parte de los procedimientos de observación de la vida cotidiana de los habitantes de un gran centro urbano-industrial (Bachelard, 1993 y 1989).

La investigación del sonido, como parte de los datos sensibles de la vida colectiva en las metrópolis, nos impone una breve reflexión sobre el fenómeno sonoro y su relación con el estudio de la memoria colectiva, que sirve de referencia y de principio descriptivo de la investigación de las formas del tiempo en la contemporaneidad, ampliando y amplificando la investigación de las formas de vida colectiva en los grandes centros urbanos. De esta manera, los sonidos y las sonoridades relativas a paisajes urbanos, presentes o pasados, permiten describir lo sensible, desde el orden de la duración de los fenómenos temporales. Más allá de la forma del *ethos* que funda una determinada forma de vida urbana, la etnografía sonora apunta a investigar su *eidos*, la percepción que se tiene de los seres y de las cosas que se esconden al interior de tales formas.

Pensar el fenómeno sonoro en el ámbito de las formas sensibles y expresivas a través de las cuales las prácticas culturales humanas se exponen para la mirada y la escucha antropológica no es algo nuevo. Franz Boas (Stocking, 2004) ya lo comentaba en sus estudios de los sonidos alternantes, es decir, de las formas como percibía las sonoridades de la lengua hablada durante su trabajo de campo con los grupos Haida, Kwakiutl y esquimales, inspirado también en investigaciones con niños en las escuelas de Inglaterra, y en filólogos y sus colecciones de textos y palabras sobre el carácter cultural de la percepción de los sonidos. Confrontando las diferencias milimétricas entre escuchas, comparando audición y visión, colores y sonidos, Franz Boas apuntaba que la idea de los sonidos alternantes se podía aplicar a cualquier lengua, o sea, no indicaba ningún "primitivismo de la lengua" (Stocking, 2004), sino

diferencias de percepción sonora que se constituyen en las prácticas y actos de habla, definidos culturalmente a partir del ejercicio de la lengua[3].

En términos de la trayectoria de las preocupaciones de la antropología respecto de las sonoridades del mundo, en los estudios de Boas podemos percibir el carácter del fenómeno cultural atribuido al sonido por la vía del lenguaje, ya que hablar, enunciar palabras, entonar cantos, hacer percibir la voz depende de un aprendizaje oral (por la escucha) que se basa en la articulación de diversos órganos del cuerpo humano (como pulmones, laringe, paladar, nariz, lengua, dientes, labios), en la que es una articulación cultural, ya que cada lengua exige combinaciones diferenciadas para producir determinados sonidos.

En la tradición boasiana de investigación en antropología, la riqueza simbólica de la voz humana, del habla y de la pronunciación de las palabras y los sonidos, apuntaba a la importancia para el antropólogo en su aprehensión cultural del ambiente vivido por un determinado grupo humano. Margaret Mead (1975), en la senda de esta perspectiva, discute el hecho de que la antropología sea una "disciplina de palabras", resaltando el atributo de visualidad de toda la cultura humana. Sin embargo, se le escapa la dimensión específica de las sonoridades banales, la espectacularización de lo sagrado y de lo sensible, amplificada en los rituales y en las ceremonias.

El fenómeno sonoro como forma sensible de la vida social que se presenta a los antropólogos, es tratado por Lévi-Strauss en sus estudios sobre la música, desde una perspectiva estructuralista, en diferentes obras (1996a, 1996b, 1997, 2000). Específicamente, en *O cru e o cozido. Mitológicas 1* (2004) (*Lo crudo y lo cocido. Mitológicas 1*) analiza mitos para referirse al paso de la naturaleza a la cultura, de modo que el carácter musical del fenómeno sonoro se vuelve metáfora para pensar las estructuras de los mitos. Este paso de la naturaleza a la cultura estaría significado o representado, al interior de estos

[3] Siguiendo a Kristeva (2003), "es necesario distinguir cuidadosamente este *sonido*, portador de sentido, de los diferentes gritos que sirven de medio de comunicación entre los animales. El sonido lingüístico pertenece a una categoría completamente diferente de lo visto, que instaura este sistema de diferenciación, de significación y de comunicación que es la lengua en el sentido que le demos detrás, y que pertenece solamente a sociedades humanas".

mitos, en dualidades como: lo crudo y lo cocido, el ruido y el sonido, el día y la noche, la vida y la muerte. Una vez más se reafirma, tangencialmente, el carácter cultural del sonido, pero su potencia de expresión narrativa de la cultura es apenas parcialmente percibida en su carácter musical.

Más allá de los estudios clásicos, el desarrollo de la etnomusicología y de las investigaciones que derivan de ella contribuyen a la discusión sobre el sonido en las ciencias sociales, dado que abordan la cultura a partir de las sonoridades musicales producidas por grupos y poblaciones. Como apunta Tiago de Oliveira (2001), esta disciplina se sitúa entre la musicología y la antropología, de modo tal que la primera se preocupa de los contenidos y la segunda de la metodología. Para la etnomusicología, el sonido se considera un fenómeno físico que se inserta en fenómenos culturales (es decir, relacionado con la acústica), mientras que se considera música cuando está "culturalmente organizado". En otras palabras, el sonido en sí es un fenómeno físico que solo funciona como fenómeno de la cultura si es concebido musicalmente. Al mismo tiempo, la música es entendida como un medio de interacción social, en la medida en que la produce una persona para otras personas, es decir, la música necesita ser entendida y estudiada teniendo en cuenta su contexto de producción. Desde esta perspectiva, la música, o la producción sonora de un grupo, está íntimamente relacionada con la performance, o sea, con fenómenos de interacción, representación y ritualización de dramas sociales (Oliveira, 2001), de modo que la música es vista como práctica social y como proceso —no producto— de acciones colectivas o de dinámicas sociales.

Esta síntesis sitúa la filiación de la etnografía sonora al interior de todo un recorrido de investigación, orientado por los estudios en etnomusicología. En su artículo, Tiago de Oliveira (2001) devela el recorrido de esta disciplina, junto a sus desdoblamientos y aproximaciones a la antropología. En ese texto nos inspiramos para distinguir entre lo que estamos investigando en el BIEV y otras investigaciones antropológicas desarrolladas a partir de la forma sonora que adopta un fenómeno cultural. Además, atribuimos a la lectura de este artículo nuestra intención de establecer vínculos entre el campo de estudios ya habitual de la etnomusicología, en antropología, y las fronteras posibles de una *etnografía sonora* para el estudio de la memoria colectiva, la estética urbana y la duración en el mundo contemporáneo.

Uno de los primeros puntos controversiales que aborda el autor es justamente la diferenciación que se establece usualmente entre *sonido* y *sonido culturalmente organizado* (música). Es decir, la separación entre el sonido como fenómeno físico, como objeto de estudio de la acústica, y el sonido "en forma de" música, considerada objeto de estudio de la etnomusicología y de la antropología. La pregunta que surge, entonces, es si existe, de alguna forma, un sonido no organizado culturalmente. Ciertamente, la música, o la producción musical (como construcción de instrumentos, de performance), se configura como una manifestación cultural a través de sonidos, pero ¿sería posible pensar el campo de la acústica y del sonido, tomado como fenómeno de la física ondulatoria, como algo que no sea cultural y humanamente organizado? ¿Estaría el sonido construido por el pensamiento científico fuera de los significados culturales, y la acústica se situaría más allá de las formas de organización social del pensamiento humano sobre el mundo de las cosas y de los objetos?

Esta diferencia crea aquí una fragmentación problemática para lo que denominamos etnografía sonora, pues sitúa al fenómeno sonoro en otro estatuto dentro de la cultura, ya no solo como una producción artística, performática, sino también como destituida de sentido "cultural" por estar su materia referida a su forma más "bruta", teniendo en consideración, por decirlo así, su "manifestación desorganizada" como parte de las formas sensibles de la vida social.

Georg Simmel (1996) comenta que el concepto de paisaje no se origina como un fenómeno del orden de la naturaleza, una vez que lo que sería del orden de lo natural es del orden de la indeterminación. Para este autor, el paisaje se anuncia precisamente cuando las cosas y los objetos del mundo no se encuentran yuxtapuestos sobre un pedazo de suelo, esto es, cuando el mundo natural deja de ser ingenuamente mirado. Para el caso del sonido y de las sonoridades, sea en la música o en la física ondulatoria, se puede afirmar lo mismo, es decir, que solo existen en cuanto singularidades para el espíritu humano en la medida en que son arrancados de la unidad indivisible de la naturaleza. Percibir el sonido como extracto de la naturaleza de un fenómeno físico es también reservarle un encuadre cultural. Las leyes de la acústica retiran la base material del sonido de una indeterminación, procurando su unidad en referencia a un extracto de la naturaleza que lo distancia completamente de la homogeneidad del mundo natural.

Imagen 8. Rafael Devos. Porto Alegre, Bairro Arquipélago, Ilha Grande dos Marinheiros. 2001. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

Imagen 9. Rafael Devos. Porto Alegre, Bairro Arquipélago, Ilha Grande dos Marinheiros. 2001. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

De la misma forma como la mirada humana inteligente crea el paisaje reuniendo el mundo de las cosas y de los objetos, agrupándolos, sea de un modo o de otro, descolocándolos de los lugares de origen, actuando en las especificidades de cada uno de varias maneras, haciendo variar su centro o sus límites, el oído humano modula rítmicamente todo lo que oye para escuchar mejor. El concepto de *stimmung* del paisaje de Simmel, esto es, la unidad del mundo de las cosas, se manifiesta a través de la imaginación del espectador, de "un estado psíquico", orientado según un acto reflexivo-afectivo de aquel que participa presenciando las cosas exteriores, depositando en ellas sus estados de conciencia. Esta puede ser una inspiración para desplegar un pensamiento de las fronteras conceptuales de la etnografía sonora en el ámbito de la antropología urbana. Pensar una etnografía sonora en las sociedades modernas urbano-industriales implica el desafío de pensar

la ciudad y sus sonoridades en la modalidad de los estudios de paisajes sonoros. Los paisajes sonoros se interpretan a partir de una unidad perceptible que reúne, al mismo tiempo, los sonidos y las formas de la vida colectiva desde los puntos de escucha del antropólogo, al interior del propio acontecimiento que será etnografiado.

De esta manera, los sonidos producidos por la naturaleza (de los fenómenos naturales), tanto como los originados en las ciudades y las culturas, participarían de las formas de oír y escuchar del propio antropólogo en su partición de lo sensible, que conforma la propia forma de vida colectiva en la cual él participa. Como objetos de una investigación sobre el tiempo, la memoria y la duración, los sonidos no serían objetos inertes o inanimados, sino que, por la acción del espíritu humano sobre el mundo de las cosas y los objetos, compondrían paisajes, por medio del llamado estético, sobre las formas de la vida colectiva a las que aluden. En términos de Simmel: "Teniendo así como atributo a toda su objetividad como paisaje en el propio origen de nuestra actividad creadora, el *stimmung*, expresión o dinámica particular de esta actividad, encuentra plena objetividad en él [en el paisaje]" (1996, p. 23).

Imagen 10. Ana Luiza Carvalho da Rocha. Porto Alegre, Bairro Arquipélago, Ilha Grande dos Marinheiros. 2001. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

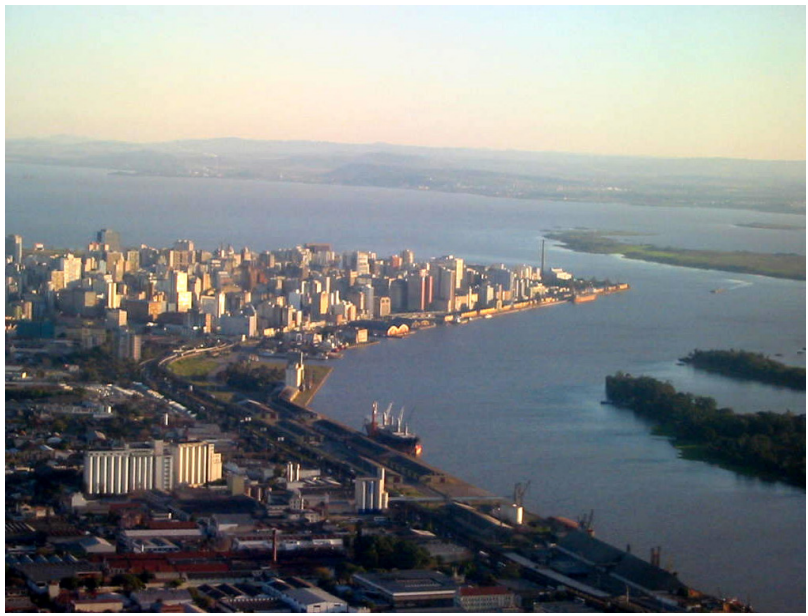


Imagen 11. Ana Luiza Carvalho da Rocha. Porto Alegre, Bairro Arquipélago, Ilha Grande dos Marinheiros. 2001. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

En consecuencia, podemos pensar en una antropología sonora en que las sonoridades de la vida cotidiana adquieren el estatus de paisaje repleto de sentidos, fruto de un desplazamiento no solo de la visualidad para la audición, sino que, tratándose de una escucha de los sonidos de lo cotidiano, también de las sonoridades en la forma de música. Como se expuso al inicio de este texto respecto del lugar dado al escuchar (Cardoso de Oliveira, 2000), en el trabajo del antropólogo, este paisaje compuesto de sonidos cobra sentido en el encuentro etnográfico establecido entre el investigador y las formas de expresión cultural de un grupo o comunidad en sus prácticas cotidianas. En las investigaciones en etnografía sonora realizadas en el Banco de Imágenes y Efectos Visuales, posicionarse epistemológicamente hacia una atenta escucha de los fenómenos sociales implica una disposición a extrañarse con lo ordinario, con lo cotidiano, a encontrar sorpresas y descubrir la voz de lo otro en todas sus dimensiones estéticas —entonaciones, acentos,

expresiones de sentimientos—, en la combinación con los sentidos expresados en sus contenidos de habla. Se trata, precisamente, de interpretar la vida colectiva, la memoria y la duración de las formas de la vida social a partir de las imágenes sonoras con que se expresan.

Desde la perspectiva de la microantropología, volverse a las sonoridades de la vida cotidiana implica partir del supuesto de que las prácticas cotidianas de los habitantes de la ciudad (De Certeau, 1994), sus gestos y formas de estar en el mundo guardan un sentido "oculto" que se presta a la interpretación más allá de la visualidad. Ponerse a disposición de los sonidos y, a partir de ahí reflexionar sobre la cultura, sobre las artes del decir y del hacer de los grupos con los cuales compartimos momentos de conocimiento de sí y de lo otro, es una dimensión de división de lo sensible no evidente (Rancière, 2005).

Etnografía sonora y realismo poético en la investigación antropológica sobre la ciudad moderna

El estudio del sonido como forma sensible a través de la cual los antropólogos alcanzan la comprensión de determinados órdenes de la vida social al interior de una cultura dada no es, como vimos, nuevo en la construcción del pensamiento antropológico, ni lo mismo para la práctica de la investigación que él orienta.

Entretanto, han sido pocos los estudios antropológicos que se han preocupado de reflexionar sobre el fenómeno sonoro banal y ordinario de la vida cotidiana en su dimensión etnográfica autónoma e irreducible de interpretación de las formas sensibles de una cultura, para hablar de sí misma y dejarse oír por la escucha antropológica. El fenómeno sonoro se destaca por las discursividades que crea, emancipando las sonoridades de sus contextos originales, resumiendo actos de habla, centrados en la inteligibilidad que crea, más que por la poética que encierra.

En los procedimientos sobre los cuales reposa la etnografía sonora, defendemos otra forma de relación del antropólogo con la ciudad por él investigada, más cercana al simbolismo de las formas que los cuerpos, los gestos, los objetos y las conversaciones ordinarias adquieren y retienen, que al contenido sociológico. Ello por la forma como la vida colectiva en un gran centro urbano afecta al propio antropólogo por la vía de su realismo poético (Sansot, 1986).

Imagen 12. Jacob Prudêncio Herman. Ponte de Pedra sobre o Arroio Dilúvio. 1930. (Catálogo Jacob Prudêncio Hermann)

El fenómeno sonoro y de las sonoridades se configura como símbolos que revelan la floración de lo sensible en la imaginación: el gesto, el sentimiento, entre otros. La etnografía sonora trata de recolectar los sentidos que presiden las formas de vida humana en un tiempo y espacio dados, resultado del compromiso del antropólogo con el dato sensible que a través de ellas se manifiesta. La investigación antropológica a través del sonido se orienta al estudio de las formas sonoras que presuponen la existencia de este fenómeno como dato de la cultura humana. No se trata de la conciencia del sentido que el sonido carga como fenómeno social, sino de interpretar sus expresiones culturales. El simbolismo que aportan los sonidos a la memoria colectiva impide que sean meras emanaciones y vestigios sensibles de las formas de vida que adoptan las sociedades humanas, y que se reduzcan a la práctica social que los fundan, como si fueran apenas un epifenómeno de esta (Durand, 1984).

Imagen 13. Virgílio Calegari. Aspecto da Rua da Praia. 1909. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

Desde la perspectiva de la investigación antropológica de la ciudad, tomada como objeto temporal, esto es, como parte de una reflexión antropológica sobre lo cotidiano, memoria colectiva, estética urbana y duración, el método etnográfico necesita desprenderse del reconocimiento de un principio de causalidad material, al interior de la dinámica del orden de las formas de vida social en el contexto de las grandes metrópolis contemporáneas, para penetrar en los procesos que presiden la propagación de tales formas al interior de su cuerpo colectivo. La etnografía sonora se presenta, en este caso, como uno más de estos procedimientos (etnografía de la duración, etnografía de la calle) a través de los cuales pretendemos, al interior de la investigación del BIEV, alcanzar una comprensión de las motivaciones simbólicas y de los profundos procesos sensibles que propician a un cuerpo colectivo propagarse a partir

del encadenamiento de ciertas formas de la vida social en las grandes ciudades urbano-industriales.

Movimiento, transformación, continuidad, discontinuidad, la ciudad es la metáfora del tiempo como fenómeno plural. A través de la alteración de las formas de la ciudad moderno-contemporánea se transforman sus lugares. La discontinuidad de sus formas nos da la impresión de una mudanza, por lo tanto, no aleatoria, pero constante y continua, puesto que microscópicamente una transformación tal, en el tiempo vivido de sus habitantes, es experimentada como la ilusión de una duración. La discontinuidad temporal de la ciudad es tejida, así, en el encadenamiento sobrepuesto de sus formas, que permiten que la vida cotidiana de los individuos y/o grupos transcurra fuera de una pulverización de instantes temporales, bajo pena de que ocurran fracturas sociales.

Imagen 14. Autor desconocido. Movimentos de Carga no Porto. Ca. 1940. (Acervo Benno Mentz)

La coherencia de la vida urbana y, por ende, su causalidad material al interior de esta rítmica de cambio, se basa en la irregularidad con la que se propagan sus formas, que necesita ser arrancada para que su cuerpo colectivo

pueda perdurar. Por lo tanto, no es el movimiento lo que caracterizaría a las grandes ciudades moderno-contemporáneas, sino el ritmo y duración de sus cambios, responsables de atribuir cualidades espaciales a sus formas de vida colectiva. En términos bachelardianos, la ciudad moderno-contemporánea integra la inquietud de su cuerpo colectivo y restituye su rechazo a un tiempo muerto, abstracto, impersonal, para sus territorios de vida.

Imagen 15. Virgílio Calegari. Multidão nas Ruas. 1910. (Archivo Digital Banco de Imágenes y Efectos Visuales PPGAS/UFRGS)

Para pensar a la etnografía sonora tal cual la estamos proponiendo aquí para el estudio de la memoria colectiva, la estética urbana y la duración, necesitamos evocar los comentarios de Gaston Bachelard (1989) respecto de las tres potencias del *cogito* que necesitamos recorrer para alcanzar la comprensión de la ciudad como objeto temporal, más que como la expresión de sus

duraciones físicas. Pero antes cabe señalar que este estudio se sitúa al interior de una reflexión interpretativa de las formas sensibles que la vida social adopta en las sociedades modernas, en especial en el espacio de la vida metropolitana. Por lo tanto, aquí nos referiremos al *cogito*: pensar antropológicamente la ciudad es pensarla a partir de aquellos que la piensan, incluyendo al propio antropólogo en la figura del narrador (Eckert y Rocha, 2005).

Imagen 16. W. Hoffmann Filho. O primeiro arranha-céu. Av. Borges. 1942 (*Jornal Zero Hora*)

Sobre este enfoque, la materia urbana de lo sonoro es, así, etnografiada desde su apelación al sentido de las formas que la vida colectiva asume en las grandes metrópolis; desde el eje de un pensamiento poético como parte del dinamismo interno del pensar del antropólogo en la ciudad, al interior de la partición sensible de sus espacios con sus habitantes. Una etnografía que sueña el interior de la materia de los fenómenos sonoros presentes en la vida urbana, antes de tornarse un espectáculo de la conciencia (Bachelard, 1989). Para este

autor, la primera potencia del *cogito* (1) se inscribe en la representación referida a una causalidad eficiente entre la cosa y el pensamiento; la segunda potencia del *cogito* (2) está comprometida con la causalidad final, o sea, con el pensamiento que piensa la cosa y, desde ahí, toma conciencia de sí como condición de pensarla; y, finalmente, la última potencia del *cogito* (3) es la del pensamiento que no está aprisionado en la materia de la cosa o en la conciencia de sí, pero se desprende de ella tanto como de la forma de pensarla, comprometido con el acto de pensar como actividad estética pura, o sea, configuradora de formas.

Para alcanzar la potencia de formalización que constituye la investigación antropológica como fenómeno sonoro en el plano de los estudios de la memoria colectiva, la estética urbana y la duración se necesita alcanzar esta tercera potencia del *cogito,* superando, por tanto, las prácticas primera y segunda de las formas de pensar los fenómenos sonoros, la expresión física de su materia lagunosa, tanto como las formas bien ordenadas a ellas atribuidas, y adentrarse en sus valores rítmicos y ondulatorios por la vía de la dialéctica temporal que le atribuye a su materia una duración. En la investigación que se desarrolla en el BIEV, la materia sonora contempla las marcas de la materia del tiempo, que solo existe en un tiempo que vibra. Sensibles al ritmo de las ondulaciones de su materia, los sonidos no se limitan al espacio desde donde se originan; al propagarse, los sonidos no son indiferentes a la materia del tiempo; al contrario, los sonidos son afectados por ella, subsisten solo al interior de la duración de sus ondulaciones.

La materia del tiempo es perecible, fragmentada y accidentada, y para que tal materia pueda durar necesita de la función fantástica que preside a la memoria, espacio donde puede reposar y tener una vibración feliz. Esto es evidente cuando se piensa, por ejemplo, en las formas de depositar los recuerdos de un cuerpo colectivo al interior de una comunidad cualquiera. Para que tales recuerdos perduren, al punto de conformarse como una forma de vida social, necesitan vibrar y ondular rítmicamente al interior de su cuerpo colectivo, hasta estabilizarse como fenómeno que le es propio. Lo mismo ocurre con la materia sonora, pues, para que un sonido perdure, su materia necesita vibrar en la regularidad de una frecuencia. El sonido solo adquiere sentido por la forma como hace ondular su materia.

Hay, por tanto, una estrecha relación entre la etnografía sonora y los estudios de una etnografía de la duración en las sociedades modernas. La forma sonora no es materia inerte e inanimada, al contrario, es pura vibración, toda vez que es la reversibilidad de la materia de la ondulación en ondulación de la materia la que configura su sustancia. Sobre este aspecto, tanto para la etnografía de la duración como para la etnografía sonora, la disciplina de la actividad rítmica entre la forma y la materia de la vida colectiva es aquella que se solicita al antropólogo interpretar y comprender en su trabajo de campo.

Por todo lo que abordamos anteriormente, la investigación con etnografía sonora se presenta como la negación de una interpretación interpuesta de la propia forma de vida social como materia inerte. Para interpretar este fenómeno sonoro es necesario, por lo tanto, que el antropólogo adhiera a una interpretación ondulatoria de la vida social, de la densidad de los sentimientos que nacen de sus fuentes emisoras, en el esfuerzo de consolidar sus propiedades profundamente discontinuas. De este modo, se reconoce que toda forma social como dato sensible tiene sus timbres, sus tonalidades, sus ecos y resonancias, sonidos que se armonizan en ritmos superpuestos, ricamente orquestados, en particular cuando oscilan al interior de la composición ordinaria de la vida cotidiana de las grandes ciudades metropolitanas.

Desde esta perspectiva, la etnografía sonora se torna extremadamente compleja, precisamente porque el antropólogo urbano necesita seguir el carácter material ondulatorio y rítmico del propio fenómeno, más allá de su irradiación al interior de las grandes metrópolis, ellas mismas formadas de una materia en constante ondulación. Sonido y ciudad comparten entre sí, en el plano de la imaginación creadora, un simbolismo dinámico. Ni el fenómeno de la vida urbana ni el fenómeno sonoro en su dimensión sensible son indiferentes al tiempo, sino que están compuestos de materias que no son indiferentes ni a las rítmicas ni a las ondulaciones del tiempo. La realización de etnografías sonoras en la ciudad atribuye, así, considerable importancia a otras prácticas etnográficas al interior de la antropología urbana, que generalmente fueron excluidas de su campo de preocupaciones, a saber, el papel de las emociones, de los afectos, de las sensaciones, de lo imaginario como partícipe de la construcción de la representación etnográfica de las modernas sociedades urbano-industriales (Maffesoli, 1990).

La propuesta de una antropología sonora está centrada en los sonidos y sus sonoridades como datos sensibles que comportan la experiencia humana en el mundo. Los sonidos son, en este sentido, dispositivos simbólicos profundamente abiertos y dinámicos, en permanente construcción, con un profundo arraigo a las formas de vida colectiva y a sus contextos cósmicos y sociales de origen. En su aspecto arqueológico, una etnografía de los sonidos urbanos, en el plano del estudio de la memoria colectiva y de la duración, apela a la materia de las transformaciones de tales formas, abiertas a la inestabilidad de las prácticas sociales diversificadas en el contexto de las grandes metrópolis contemporáneas. El estudio de las formas sonoras que asume la vida colectiva en las sociedades modernas, como expresión cambiante de los arreglos de su cuerpo social, reúne las formas sensibles que este asume a su inteligibilidad.

Bibliografía

Bachelard, Gaston (1993). *La poétique de la rêverie*. París: PUF.

——— (1989). *La dialectique de la durée*. París: PUF.

Cardoso de Oliveira, Roberto (2000). O trabalho do antropólogo: ver, ouvir e escrever. *Brasília: Paralelo 15*. São Paulo: UNESP.

De Certeau, Michel (2002). *A Escrita da História*. Río de Janeiro: Forense Universtária.

——— (1994). *A Invenção do Cotidiano. Artes de fazer.* Río de Janeiro: Vozes.

Chion, Michael (2004). *Le son*. París: Armand Colin.

Durand, Gilbert (1984). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Dunod.

Eckert, Cornelia, y Rocha, Ana Luiza da (2005). Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração. *O Tempo e a Cidade*. Porto Alegre: UFRGS.

Kristeva, Julia (1969). *A História da Linguagem*. São Paulo: Edições 70.

Lévi-Strauss, Claude (2004). *Mitológicas I, O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac-Naify.

——— (2000). *Mito e Significado.* São Paulo: Edições 70.

——— (1997). *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Companhia das Letras.

——— (1996a). *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

——— (1996b). *Antropologia Estrutural*. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Maffesoli, Michel (1994). La connaissance ordinnaires. París: Klincksieck Méridiens.

——— (1990). *Aux creux des apparences*. París: Plon.

Mead, Margaret (1975). Visual Anthropology in a discipline of words. En Paul Hockings (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Londres: Mouton.

Oliveira, Tiago de (2001). Som e Música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia, 44*(1), 221-286.

Rancière, Jacques (2005). *A Partilha do Sensível, estética e política*. São Paulo: Editora 34.

Rocha, Ana Luiza da (1995). Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração dos símbolos. *Horizontes Antropológicos, 1*(2), 107-117.

Sansot, Pierre (2003). *Le goût de la conversation*. París: Desclée de Brouwer.

——— (1988). *La poétique de la ville*. París: Klincksieck Méridiens.

——— (1986). *Les formes sensíbels de la vie sociale*. París: PUF.

Simmel, Georg (2004). *Philosophie de la Modernité. La femme, la ville, l'individualisme*. París: Payot & Rivages.

——— (1996). A filosofia da paisagem. *Política &Trabajo, 12*, 15-24.

Stocking, George (2004). Boas, Franz. *A formação da antropologia americana, 1883-1911* (antología). Río de Janeiro: UFRJ y Contraponto.

Vida Cotidiana

CASAS, CABAÑAS Y CARPAS: ARQUITECTURA DE LOS *INNU* DE SHESHATSHIU, LABRADOR, CANADÁ

Carolina Tytelman & Damián Castro

Este artículo se propone presentar las distintas formas de las unidades habitacionales y centros comunitarios de los *innu* de Nitassinan. Nitassinan significa "Nuestra tierra" y es como ellos llaman a su territorio. Está basado en observaciones realizadas en el transcurso del trabajo de campo que hemos estado llevando a cabo desde octubre de 2007 hasta 2023 en la comunidad *innu* de Sheshatshiu, de la provincia canadiense de Terranova y Labrador.

Los *innu* son un pueblo de la familia *algonquina*, que habita la península de Labrador y Quebec, en lo que actualmente es territorio canadiense. Los datos arqueológicos sugieren que sus antepasados ocuparon esta área por más de 8.000 años y desarrollaron una forma de vida adecuada en relación con su medio ambiente, basada en la caza de caribúes (sp. *Rangifer tarandus*) y otros animales como zorros, osos y nutrias (Loring, 1998). A partir del siglo XVII el pueblo *innu* entró en múltiples contactos con el mundo europeo, dada la presencia de misioneros, compradores de pieles, pobladores ingleses y franceses, y la imposición del aparato administrativo colonial. Pese a esto, hasta avanzado el siglo XX los *innu* de Labrador continuaron, aunque con modificaciones e interferencias, su forma de vida tradicional, viviendo en campamentos estacionales organizados alrededor de la caza de caribúes (Henriksen, 1973; Loring, 1998; Samson, 2003).

Aunque los *innu* nunca firmaron tratados[1] ni cedieron sus tierras al Estado canadiense, la división de su territorio en dos provincias determinó diferentes

[1] En Canadá, muchas de las relaciones formales entre los pueblos indígenas y el Estado están determinadas por una proclamación de 1763 de la Corona británica que fijaba la frontera occidental del territorio colonial y las condiciones para la adquisición de nuevas tierras, que en lo sucesivo solo podían ser adquiridas por la Corona con el consentimiento de los pueblos indígenas involucrados, bajo el presupuesto de que todos los territorios indígenas se encontraban bajo la soberanía de la Corona. Los tratados fueron, a partir de ese momento, el instrumento formal con el cual los pueblos nativos consentían la cesión de sus tierras a cambio de ciertos beneficios.

realidades burocráticas y legales. En Quebec se estableció una política de creación de reservas de acuerdo con el *Indian Act* (*Acta Indiana*), mientras que en Labrador el gobierno provincial de Terranova y Labrador no ha firmado ningún acuerdo formal, aunque asume de hecho de su soberanía sobre el territorio *innu* (Sanson, 2003).

Imagen 1. Familia *innu* y su carpa en Sheshatshiu. Autor desconocido, ca. 1891. (Gentileza del Labrador Institute, Memorial University of Newfoundland)

A partir de 1949, cuando la provincia de Terranova y Labrador dejó de ser territorio británico para incorporarse a Canadá, se instauró una violenta política de asimilación, mediante la cual el pueblo cazador *innu* fue forzado a abandonar su forma de vida nómade y fue acomodado en los poblados de Sheshashiu y Davis Inlet (reubicado a Natuashish en 2003). La imposición de la vida sedentaria derivó en problemas sociales y nutritivos graves, ya que negaba la condición más importante de la vida cazadora: su movilidad y acceso al territorio.

Pese a las limitaciones producto de la sedentarización forzada, los *innu* han continuado desplazándose en su tierra. Para ello, han desarrollado distintas estrategias habitacionales que son coherentes con las formas *innu*

del uso de la tierra y que a la vez responden a una situación de conflicto sobre el control del territorio, que los *innu* reclaman como propio en el marco de una situación colonial. Estas estrategias incluyen el emplazamiento de carpas, la construcción de cabañas y el establecimiento de campamentos de puestos remotos.

Las formas de desplazamiento por el territorio *innu* difieren del patrón tradicional de movilidad descrito por Mailhot (1986), dado que cambiaron los medios de acceso al territorio (Castro, 2015; Tytelman, 2016). Sin embargo, las relaciones familiares continuaron siendo determinantes. En los últimos años, las carpas también se utilizan en encuentros anuales de las comunidades, así como en los encuentros de ancianos de los distintos pueblos *innu* de Quebec y Labrador. La representación de las carpas, a su vez, se reproduce en los edificios institucionales y centros comunitarios.

En el contexto colonial, el uso del territorio está afectado por la situación política, de modo que cuando se altera y se intensifica el reclamo por el territorio, el uso territorial también se intensifica (Mailhot, 1997;Tytelman, 2016).

Tipos de vivienda

Las casas de Sheshatshiu

El primer tipo de vivienda que vamos a describir son las casas de carácter permanente del pueblo de Sheshatshiu (Imagen 2). Sheshatshiu, que significa "el lugar angosto en el río", es uno de los dos asentamientos de los *innu* de Labrador. De acuerdo con datos del último censo, 1.225 personas viven en Sheshatshiu (Statistics Canada, 2023). El pueblo está ubicado en lo que era un área tradicional de campamento de verano, adyacente a la comunidad de North West River, donde se encontraba un puesto de la Hudson Bay Company donde los *innu* comerciaban pieles.

En la década del cincuenta se construyó la iglesia católica, alrededor de la cual se congregaron carpas. Con el tiempo, debido a presiones del gobierno provincial y de la Iglesia, los *innu* comenzaron a asentarse (la edificación que se ve en la foto fue reemplazada en 2019 por una nueva iglesia diseñada por el estudio arquitectónico Woodford Sheppard). Las primeras

casas, de madera, fueron construidas por el gobierno provincial alrededor de esa época y contaban con muy pocas comodidades, ya que no tenían agua corriente ni baños.

Imagen 2. Sheshatshiu desde North West River. (Carolina Tytelman, 2008)

En la actualidad la mayoría de las casas son de madera y materiales compuestos, construidas generalmente sobre cimientos de cemento u hormigón, una forma de construcción estándar en Canadá. Desde hace algunos años, el Concejo de Banda (la autoridad local *innu*) se encarga de construir y asignar las casas. La cantidad de modelos es limitada dado que la mayoría de las casas fueron construidas en serie, aunque en diferentes momentos. Las casas más antiguas son de una sola planta y pequeñas. Están construidas con troncos y muchas tienen espacios agregados con posterioridad. Las casas más nuevas pueden ser de una (Imagen 3) o de dos plantas. Cuando son de dos (Imagen 4), la planta inferior, en los hechos un sótano, no está terminada, es decir, no tiene revestimientos en las paredes ni en

los pisos. Esto es bastante común en las casas canadienses, donde se espera que el primer dueño desarrolle el sótano a su gusto. Los sótanos de las casas de Sheshatshiu, sin embargo, rara vez están terminados, lo cual no implica que no se utilicen. La planta superior suele tener un baño y dos o tres dormitorios, cocina y un área familiar común. Las casas de una planta tienen dos o tres dormitorios, baño, cocina y un área familiar común. La mayoría cuenta con calefacción eléctrica. Los ambientes tienen, en general, muy poca ornamentación y mobiliario, aunque este último es generalmente nuevo y es reemplazado con regularidad.

Imagen 3. Casa de una planta en Sheshatshiu. (Carolina Tytelman, 2008)

Las casas se construyen de acuerdo con modelos de interacción familiar y de uso del espacio que responden más a concepciones eurocanadienses que a las necesidades de sus habitantes *innu*. Así, por ejemplo, el uso de numerosas habitaciones individuales no es flexible y, aunque son coherentes con las ideas de privacidad de la sociedad dominante, no se adaptan bien a la vida familiar

innu. Por su parte, los ambientes comunes, que son los que más se utilizan, son pequeños o poco flexibles. Entonces, las casas resultan inadecuadas para las familias extendidas o con muchos hijos o nietos a su cuidado. Esta misma tendencia se ha observado en otros contextos en el norte canadiense (Dawson, 2003).

Imagen 4. Casa de dos plantas en Sheshatshiu. (Carolina Tytelman, 2008)

Los ambientes fueron reapropiados y sus usos readaptados, para lo cual se demolieron paredes con el objeto de crear ambientes más grandes o simplemente utilizaron la sala como dormitorio. Asimismo, en el transcurso de nuestro trabajo de campo observamos mucha movilidad entre los habitantes de las casas: hijos adolescentes que se van a vivir donde sus novias, nietos que se van con sus abuelos, abuelos que se van a vivir con algún otro familiar cuando se cansan de estar a cargo de tantos nietos, entre otras razones.

En general los terrenos no están cercados, aunque en los últimos años se nota una tendencia creciente a cercar los jardines, incluso los delanteros. En la mayoría de los casos, no cuidan los jardines, ya que los perciben como aéreas de acopio de leña, esparcimiento para niños y mascotas, estacionamiento de automóviles, motos de nieve y bicicletas, y espacio para depositar basura. Es muy común que en los terrenos aledaños a las casas los habitantes construyan pequeños galpones de almacenamiento. También es habitual que la gente arme carpas en sus terrenos, aunque esto ocurre cada vez con menos frecuencia.

Las casas de Sheshatshiu son técnicamente propiedad del Concejo de Banda, aunque quienes las habitan tienen derecho a hacerlo en forma indefinida. El Concejo de Banda también es responsable de las tareas y los costos asociados al mantenimiento estructural de las casas. Debido a las condiciones climáticas, la calidad de la construcción y, en algunos casos, la falta de mantenimiento hace que las casas se deterioren rápidamente.

Cabañas y semicabañas

El segundo tipo de vivienda son las cabañas, construcciones de madera que se pueden hacer tanto cerca de las rutas como en el monte (*nutshimit* en la lengua *innu*). En este último caso, solo se puede acceder a ellas en avión, barco o, en invierno, moto de nieve. En general son tipo monoambiente, sin baño, aunque a algunas cabañas se les fueron agregando habitaciones. Es posible que el antecedente de las cabañas sean los *tilt*, pequeñas edificaciones de madera en las que apenas entraban una o dos personas acostadas y que los tramperos europeos construían en su "línea de trampa", o el área sobre la que tenían exclusividad para atrapar animales con piel, como el castor o la nutria. Si bien las cabañas que construyen los *innu* hoy (Imagen 5) son más grandes que los *tilts*, su uso se basa en los mismos principios de estructura mínima permanente. En la actualidad, tanto los eurocanadienses como los inuit tienen cabañas en el interior de Labrador, pero analizar sus características excede los objetivos de este trabajo.

Imagen 5. Cabaña en la ruta Sheshatshiu-Goose Bay. (Damián Castro, 2009)

Imagen 6. Estufa de hierro con horno. (Damián Castro, 2008)

Las cabañas tienen una estufa de hierro a leña (Imagen 6) que sirve tanto para calefacción como para cocinar. La estufa es rectangular con una puerta frontal para poner leña y con el orificio para la chimenea en la parte superior. Para cocinar, la olla o la sartén simplemente se apoya sobre la estufa. En las cabañas más grandes, las estufas pueden tener un segundo volumen de forma cúbica sobre la mitad posterior, que se usa como horno. La chimenea, entonces, sale desde la parte de arriba del segundo volumen. Las paredes de este segundo volumen son huecas por dentro para que el humo pueda pasar desde el volumen rectangular inferior, donde se pone la leña, hacia la chimenea.

Imagen 7. Semicabaña comunal en la ruta Trans-Labrador. (Carolina Tytelman, 2008)

El tercer tipo de "vivienda" es la semicabaña (Imágenes 7, 8 y 9), que consiste en una base de madera con paredes que pueden ser de media altura o altura completa. El techo —y el resto de la pared cuando es de media altura— es de lienzo. La ventaja de estas semicabañas es que requieren menos materiales y son más fáciles de construir y de reparar, y son más frescas en verano.

Las principales desventajas son la pérdida de calor a través del techo y las paredes de lienzo, y que, especialmente cuando las paredes de madera son bajas, no ofrecen protección contra los osos y, por lo tanto, no se pueden utilizar para almacenar comida. Generalmente, estas cabañas poseen una estructura de madera similar a la de las cabañas completas, sobre la que le agregan listones de madera hasta la altura deseada, y el lienzo a partir de esa altura. Las estufas de estas semicabañas son similares a las de las cabañas. Las semicabañas suelen tener adosadas a sus paredes cierto mobiliario, como mesas o bancos sin respaldo y, en un caso, un lavabo.

Imagen 8. Gente comiendo en la mesa de una semicabaña. (Carolina Tytelman, 2008)

Imagen 9. Interior de semicabaña. (Carolina Tytelman, 2008)

Carpas

El cuarto tipo de estrategia habitacional que vamos a describir es la carpa. Lo que se conoce como carpa *innu* "tradicional" es una innovación de la primera mitad del siglo pasado. Con anterioridad, eran del estilo *tipi*, conformadas por una serie de troncos ordenados en forma circular y unidos en la parte superior, cubiertos por pieles de caribúes (Imagen 10), con una abertura superior para la salida de humo. El contacto con las formas de vida y los materiales eurocanadienses repercutió en cambios en la forma y el material utilizado para las carpas, que cambiaron a lo que se conoce como "el modelo de explorador" (Imagen 11), es decir, hechas de lienzo. Asimismo, se incorpora una estufa de latón (Imagen 12) con salida al exterior en lugar del tradicional fogón.

Imagen 10. Pareja *innu* posando en la puerta de su *tipi*. Autor desconocido, ca. 1927. (Gentileza del Labrador Institute, Memorial University of Newfoundland)

Imagen 11. Carpa en la ruta Trans-Labrador. (Carolina Tytelman, 2008)

Imagen 12. Estufa de latón. (Damián Castro, 2008)

El plan de la carpa es generalmente rectangular, con la entrada en uno de los lados más largos. Si la carpa es grande (más de 3 por 4 metros), la salida de la chimenea se ubica en el lado contrario a la entrada, si no, en el mismo lado, a un costado. El techo de la carpa es a dos aguas, para facilitar el drenado del agua de lluvia. Entonces, el centro de la carpa, donde se encuentra la entrada, es más alto que las paredes laterales de los lados, que suelen tener alrededor de un metro de altura. La carpa se sostiene con troncos jóvenes, de aproximadamente 5-10 cm de diámetro, que se talan especialmente. El más largo es el transversal, que sostiene el centro del techo. Este tronco, a su vez, se sostiene sobre dos troncos colocados perpendicularmente al suelo, en cuyo extremo se ata el tronco central. Para sostener las paredes con el nivel de tensión adecuado se colocan pequeños troncos o ramas de dos maneras: por dentro, pegados a la pared, se enclavan palos de aproximadamente la misma altura, cada más o menos 75 cm, sobre los que se apoya la pared. Por fuera, más o menos con la misma frecuencia, se enclavan troncos a un metro de distancia de la carpa para atar los vientos, que tensan el techo y paredes. El piso se cubre de ramas de un tipo de abeto abundante en la zona que se usan tanto por aislamiento, ya que el piso está congelado gran parte del año, como por comodidad, dado que hace la superficie más blanda. Estas ramas, además, emiten un suave olor a pino muy agradable. En los bordes inferiores de la carpa se pone nieve, arena o tierra para evitar que entren el frío o roedores.

En la actualidad, este modelo de carpa es el considerado tanto por los propios *innu* como por la gente ajena a la comunidad como tradicional y distintiva, al punto de que es presentada como tal por el museo local. Las carpas son un medio adecuado tanto para ir a lugares remotos como para escaparse momentáneamente de la vida cotidiana de Sheshatshiu, ya que son livianas y fáciles de trasladar. La carpa resalta un componente muy importante de la identidad *innu*, dado que sirve como puente entre el presente y el pasado nómade y autónomo (Tytelman, 2021).

Centros comunitarios

Los centros comunitarios (edificación de espacios públicos y de gobierno *innu*, tales como centros de tratamiento, tiendas, escuelas y oficinas gubernamentales) tratan de reproducir o evocar en sus detalles arquitectónicos

formas que representan las carpas y cabañas de los puestos remotos y diseños tradicionales. Estas formas reafirman la conexión de los *innu* con su territorio como punto de reencuentro y toma de decisiones. De esta manera, la arquitectura institucional trata de reafirmar simbólicamente la identidad *innu* y sus derechos sobre el territorio.

Imagen 13. Edificio oficial de la Nación *Innu*. (Carolina Tytelman, 2023)

Sin embargo, estas representaciones son incompletas, ya que en muchos casos suceden en edificios públicos para instituciones cuya mera existencia es colonial, o que contribuyen a avanzar una ideología colonial. Un claro ejemplo de estas contradicciones inherentes es el edificio de la Nación *Innu*, recientemente inaugurado (2023), luego de que el edificio original sufriera un incendio. Allí podemos ver cómo la forma, la repetición de patrones decorativos y la elección de colores buscan reflejar la identidad *innu* evocando la arquitectura tradicional y los diseños decorativos utilizados en las vestimentas típicas. Pero estas marcas identitarias se funden con el

diseño utilitario del típico edificio público de Canadá. Al mismo tiempo, la Nación *Innu* es una institución impuesta por el proceso de colonización, de modo que no responde a las formas tradicionales de liderazgo *innu*, sino que fue establecida por y reproduce la autoridad colonial (Samson, 2003; Tytelman, 2021).

Imagen 14. Interior del edificio de la Nación *Innu*. (Carolina Tytelman, 2023)

Las contradicciones inherentes a esta institución de gobierno son particularmente distinguibles en el diseño interior, ya que la decoración de los centros comunitarios tiende a contener representaciones simbólicas de elementos que conectan a los *innu* con su territorio. En el nuevo edificio de la Nación *Innu*, un ejemplo claro es el piso decorado con las huellas de las raquetas de nieve típicas *innu* combinadas con las huellas de caribú (Imagen 15). Estos diseños traen reminiscencias de prácticas de caza en el territorio tradicional: las huellas de las raquetas de nieve reproducen las típicas raquetas *innu*, cuya forma y tamaño provienen de un diseño bien adaptado a la profundidad y densidad de la nieve del bosque de Nitassinan. Su entrecruzamiento con las huellas

de caribú nos recuerda la interdependencia y las relaciones sociales que unen a los *innu* con otras personas no humanas (Castro, 2015; Castro *et al.*, 2016). La decoración del interior del edificio contiene numerosas pinturas realizadas por artistas *innu* y fotografías que muestran retratos de ancianos, cazadores y jóvenes en distintas actividades, así como paisajes de Nitassinan. Sin embargo, la organización del espacio del edificio reproduce la lógica utilitaria de las oficinas, con pocas particularidades (excepto una sala comunal) que, más allá de la decoración, lo señalen como un espacio simbólico *innu*.

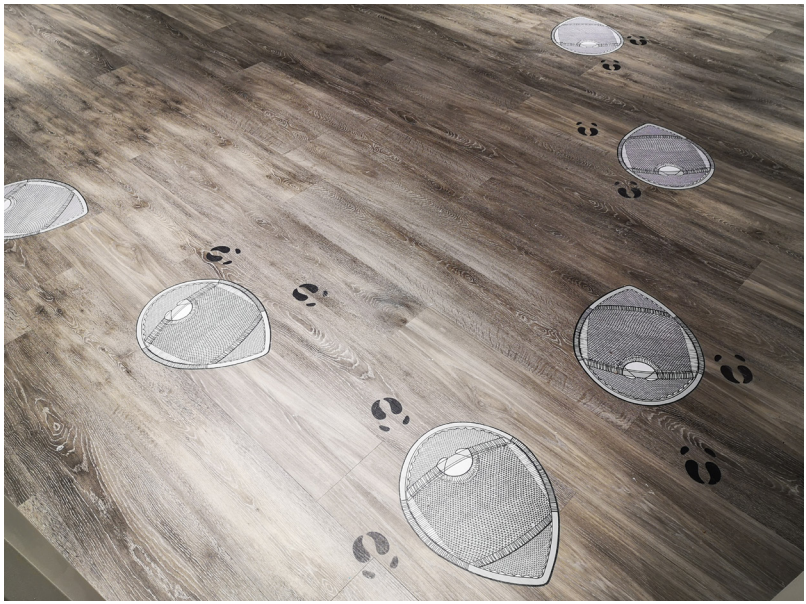


Imagen 15. Interior del edificio de la Nación *Innu*. (Carolina Tytelman, 2023)

Es importante destacar que el uso del edificio público para representar conexiones con el territorio se ve en otras partes de la provincia y es una herramienta simbólica también utilizada por el Estado colonial. En San Juan de Terranova, la capital, The Rooms, el museo provincial y archivo, fue construido para representar los depósitos de herramientas de pesca típicos de las pequeñas poblaciones costeras.

Estrategias de uso del territorio

Carpas y cabañas en las rutas a Goose Bay

Imagen 16. Carpa en la ruta Shesahtshiu-Goose Bay. (Carolina Tytelman, 2008)

Se observan tres estrategias de uso territorial en las que se despliegan carpas y se construyen cabañas y semicabañas. Primero, los *innu* instalan carpas (Imágenes 16 y 17) y construyen cabañas a la vera y en los caminos secundarios de la ruta que une Sheshatshiu con Goose Bay, un pueblo de 7.500 habitantes desarrollado alrededor de una base militar estadounidense en la década del 40, durante la Segunda Guerra Mundial, cuando Terranova y Labrador eran una colonia británica, y que estuvo muy activa hasta el fin de la guerra fría. Esta ruta, de aproximadamente 33 km, cruza varios estanques, ciénagas, sierras y arroyos que son terreno predilecto de una gran variedad de animales. Sin embargo, más que la variedad de fauna, la mayor parte de la gente consultada resalta la utilidad de las carpas y cabañas para escaparse

rápidamente de la vida en el asentamiento, símbolo primordial del proceso de aculturación del pueblo *innu*. Simbólicamente, la carpa o la cabaña en la ruta ofrecen el método más fácil de escapar de ese proceso, a menos de media hora en auto del asentamiento. Aunque hay algunas cabañas, la mayoría de la gente que elige pasar una temporada, que puede durar días o meses, directamente a la vera de esta ruta lo hace en carpa. Esta ruta es bastante transitada y las carpas sobre ella son visibles desde los vehículos. Es posible afirmar, entonces, que estas carpas son una declaración política de uso del territorio *innu*. Les recuerdan a todos los que transitan esta ruta la vitalidad de la cultura distintiva de un pueblo al que se ha tratado por todos los medios de asimilar.

Imagen 17. Carpa en la ruta Sheshatshiu-Goose Bay (detalle). (Carolina Tytelman, 2008)

Ruta Trans-Labrador

En segundo lugar, los *innu* usan como punto de partida para incursiones de caza la ruta Trans-Labrador, un camino de tierra mejorado de 549 km, construido en 1992, que une Goose Bay con Wabush y la provincia de Quebec,

y constituye la única conexión terrestre entre la zona y el resto de Canadá. Si bien a la vera de esta ruta también se ponen carpas, especialmente cuando el caribú de la manada del río George migra por la zona a fines del otoño y durante el invierno (Imagen 18), muchos *innu*, así como colonos eurocanadienses e inuit, han construido cabañas para pasar la noche durante las incursiones de caza. Estas cabañas también son utilizadas durante el resto del año para cazar otros animales, especialmente urogallos, y como lugar para pasar unos días afuera de la ciudad. El Concejo de Banda de Sheshatshiu tiene una semicabaña en esta ruta, a aproximadamente 180 km de Goose Bay, que es usada por los *innu* en general o para incursiones de caza organizadas comunalmente. De acuerdo con la necesidad, se agregan carpas en los alrededores de esta semicabaña.

Imagen 18. Caribús en la ruta Trans-Labrador. (Damián Castro, 2008)

Puestos remotos

El tercer tipo de uso territorial se caracteriza por desarrollarse en lugares más remotos, solo accesibles por avión, helicóptero o moto de nieve

en invierno. Familias enteras pasan temporadas en estos puestos remotos, principalmente durante la primavera y el otoño. Los costos asociados al acceso a estos lugares los paga el Concejo de Banda, que contrata los aviones (Imagen 19) y/o helicópteros. Dependiendo de la época del año, los aviones "aterrizan" sobre el agua o el hielo de los lagos. Kamistastin es un puesto remoto desarrollado por la Fundación Tshikapish 400 km al norte de Sheshatshiu, que cuenta con una pista de aterrizaje de tierra sobre la que solo pueden despegar aviones que requieran poca longitud de pista, como el Turbo Otter (Imagen 23).

Imagen 19. Hidroavión en el lago Kamistastin. (Damián Castro, 2007)

Los viajes organizados tienen dos modalidades principales. En la mayoría de los casos, grupos familiares extendidos comparten algunas semanas en zonas con las que tienen alguna relación ancestral. Por ejemplo, grupos de hermanos/as van a lugares que los padres o abuelos solían frecuentar en el otoño, invierno o primavera. Estos destinos tienen una relación emocional con el grupo porque les recuerda a los familiares ya fallecidos y porque

allí sucedieron hitos en las vidas del grupo familiar, como nacimientos o la primera caza del hijo/a adolescente. Otra modalidad de estos viajes es la caza comunitaria, para la que el Concejo de Banda o la Nación *Innu* organizan viajes a puestos remotos con el objetivo de cazar caribús para la comunidad. En ese caso, la organización comunitaria contrata cazadores de la comunidad que son transportados al lugar elegido. En general, estos lugares están relacionados ancestralmente con algunos de los cazadores del grupo, dado que, si el caribú se encuentra en determinada zona en el momento de la caza, se elegirán cazadores que conocen el área. Si se contratan cazadores, pero no se define la zona, elegirán ir a donde conocen el terreno y los movimientos del caribú. Desde que el gobierno provincial prohibió la caza de caribús en 2013, las cazas de puestos remotos son organizadas como protesta (Andrew y Castro, 2016) o se focalizan en otros animales.

Imagen 20. Atardecer en el lago Kapanien. (Damián Castro, 2007)

Las cazas comunitarias se realizan en los mismos lugares que las salidas familiares o cooperativas (Castro, 2011). En estos lugares, asiduamente

frecuentados, se han construido cabañas o semicabañas, lo que les permite almacenar algunos productos y maquinarias entre temporadas, si bien en las semicabañas las incursiones de los osos limitan lo que puede guardarse. Cuando es necesario, se agregan carpas en los alrededores de estas estructuras más permanentes (Imagen 20).

Imagen 21. Preparando urogallos (*inineu*) en el lago Kapanien. (Damián Castro, 2008)

Una característica de las salidas comunitarias es que su repercusión política es mayor. En la medida en que el territorio está en disputa con la administración colonial, particularmente la provincial, cazar comunitariamente puede considerarse una reafirmación de los derechos sobre el territorio *innu* (Castro, 2015; Tytelman, 2016). Al ser organizadas comunitariamente, la cantidad de cazadores que participa es mayor y el producto de la caza llega a más hogares, particularmente aquellos con ancianos, que ya no pueden cazar y cuyos parientes jóvenes ya no cazan (Andrew y Castro, 2016). Los puestos remotos, por lo tanto, retroalimentan los lazos sociales entre el territorio y sus habitantes (Castro, 2015).

Imagen 22. Cabañas en el lago Kamistastin. (Carolina Tytelman, 2007)

Imagen 23. Turbo Otter aterriza en Kamistastin. (Carolina Tytelman, 2007)

Imagen 24. Encuentro en Gull Island. (Carolina Tytelman, 2017)

"Gatherings" o encuentros

Desde hace algunos años, excepto cuando la pandemia de covid-19 lo impidió, las instituciones *innu* organizan encuentros comunitarios en distintos lugares del territorio. En estos encuentros, o *gatherings*, se despliegan los símbolos que invocan la identidad *innu*, tales como las carpas, de modo que estas prácticas se erigen en una afirmación de sus derechos.

Cada dos años, los gobiernos de las distintas comunidades *innu* de Labrador y de Quebec organizan encuentros de ancianos que los reúnen con sus familias en distintos puntos de Nitassinan. En estos encuentros, cada comunidad utiliza una parte del campamento, donde las familias emplazan sus tiendas. También hay carpas de espacios comunitarios. Además de ser una forma de demostrar respeto, se dan interacciones entre *innu* de distintos pueblos, encuentros y visitas, lo que reafirma y reproduce su identidad común más allá de las divisiones producidas por la colonización (Imagen 24).

En 2017, el encuentro de ancianos fue organizado por la comunidad de Sheshatshiu y se realizó en Gull Island, un área a 130 km de Sheshatshiu. Sheshatshiu también organiza sus encuentros anuales en Gull Island cada

septiembre, momento en que la mayoría de los pobladores de Sheshatshiu emplaza sus carpas allí por una semana. Como en el caso de los encuentros de ancianos, estos *gathering* visibilizan y reproducen la relación de los *innu* entre ellos y con su territorio.

Conclusiones

Los tipos de vivienda de los *innu* de Labrador responden a diferentes usos del territorio. Las casas de Sheshatshiu, cuyos modelos más modernos son comparables al estándar eurocanadiense, aunque quizás de menor calidad, no se ajustan particularmente bien a las necesidades de sus habitantes, pero son al menos parcialmente reapropiadas de acuerdo con las pautas culturales *innu*. Este desajuste se observa en los frecuentes cambios de vivienda, en las modificaciones introducidas, en el tipo de mobiliario usado, en la ausencia de delimitaciones en los terrenos y en el uso netamente utilitario que se les da a las zonas adyacentes a las casas, que contrasta notablemente con la creación de jardines, típica de la cultura eurocanadiense.

Los centros comunitarios, por otro lado, tienen diseños que se adaptan al uso moderno de administración colonial, pero se utilizan también para representar usos tradicionales a partir de su diseño exterior y su decoración interior. Expresan, así, las tensiones de la vida *innu* en el contexto colonial, pues se intenta que sus derechos sean reconocidos y respetados mientras se adaptan a las formas y necesidades del gobierno dominante.

La sedentarización forzada llevada a cabo por las instituciones coloniales obligó al pueblo *innu* a desarrollar nuevas estrategias para acceder a sus territorios tradicionales y a nuevas formas de representar su conexión con el mismo. En este contexto, las cabañas y semicabañas responden a las necesidades propias de los cazadores y sus familias en Nutshimit, dado que ofrecen una base semipermanente de acceso al territorio. A su vez, constituyen "marcas" que permiten reocupar el territorio en un contexto colonial donde la pertenencia al mismo se está discutiendo políticamente.

Por su parte, las carpas ofrecen extrema flexibilidad, en tanto son livianas y relativamente fáciles de transportar. Particularmente cuando se ubican en lugares visibles para las personas que no son *innu*, las carpas responden

tanto a una estrategia de uso del espacio como a una necesidad simbólica de mostrar la presencia *innu* en un territorio en disputa, al mismo tiempo que constituyen una reafirmación de su identidad dado que se las reconoce como parte de su bagaje cultural. Los encuentros de ancianos y de las comunidades son particularmente buenos ejemplos de esto.

De cualquier modo, tanto mediante las carpas como las estructuras de carácter más permanente como las cabañas o semicabañas, y ya sea en los encuentros, en las rutas o en los campamentos de puestos remotos, lo fundamental para el pueblo *innu* es poder acceder al territorio y a sus recursos. Ya sea a través del uso efectivo de recursos o de la reafirmación simbólica de una ocupación ancestral, la relación del pueblo *innu* con el territorio y los seres que lo pueblan se mantiene vigente luego de más de cuatro siglos de presencia colonial.

Bibliografía

Castro, Damián (2015). *Meating the social: Sharing atiku-euiash in Sheshatshiu, Labrador* (tesis doctoral). Memorial University of Newfoundland, Canadá.

——— (2011). Cazando en la zona prohibida: participación *innu* en la administración de las manadas de caribú en Labrador, Canadá. En Sebastián Valverde, Graciela Maragliano, Marcelo Impemba y Florencia Trentini (eds.). *Procesos históricos, transformaciones sociales y construcción de fronteras*. Buenos Aires: Reunir.

Castro, Damián, Hossain, Kamrul y Tytelman, Carolina (2016). Arctic ontologies: Reframing the relationship between humans and rangifer. *Polar Geography, 39* (2), 98-112.

Dawson, Peter (2003). *An examination of the use of domestic space by Inuit families living in Arviat, Nunavut.* Canada Mortgage and Housing Corporation.

Henriksen, Georg (1993). Life and Death Among the Mushuau *Innu* of Northern Labrador. *ISER Research and Policy Papers*, *17*.

Loring, Stephen (1988). Stubborn Independence: an essay on the *Innu* and archeology. En David G. Smith (ed.). *Bringing back the Past: Historical Perspectives on Canadian Archaeology.* Hull: Canadian Museum of Civilization.

Mailhot, José (1997). *The people of Sheshatshit: In the land of the Innu*. St. John's: ISER.

——— (1986). Territorial mobility among the montagnais-naskapi of Labrador. *Anthropologica, 28*, 92-107.

Samson, Colin (2003). *A Way of Life that Does Not Exist: Canada and the Extinguishment of the Innu*. Verso.

Statistics Canada (2023). Statistics Canada. 2023 (tabla). *Census Profile*. 2021 Census of Population. Statistics Canada Catalogue No. 98-316-X2021001. Ottawa.

Tytelman, Carolina (2021). Carpas e insectos en Labrador/Nitassinan: Ideas de responsabilidad en el proceso de comanejo forestal entre el pueblo *innu* y el gobierno de Terranova y Labrador (Canadá). *Cuadernos de Antropología Social*, *54*, 29-46.

——— (2016). *Place and forest co-management in Nitassinan/Labrador* (tesis doctoral). Memorial University of Newfoundland, Canadá.

Filmografía

Andrew, Alexander, y Castro, Damián (dirs.) (2016). *Atiku Napeu*. Documental. 48 min. Recuperado de www.youtube.com

UN HOGAR EN TIERRA EXTRAÑA: ESPACIO Y SOCIABILIDAD EN UNA CASA FEMENINA DE ESTUDIANTES[1]

Fábia Berlatto & Ana Luisa Fayet Sallas

La investigación etnográfica que presentamos se inició en agosto de 2004, durante las conmemoraciones de los 50 años de la Casa de la Estudiante Universitaria de Curitiba (CEUC), perteneciente a la Universidad Federal de Paraná. Esta ocasión especial facilitó la entrada de las investigadoras en la Casa de la Estudiante sin alterar el vivir cotidiano de sus inquilinas[2].

Dada la aproximación conseguida a través de nuestra participación en la celebración, buscamos captar, a través del registro fotográfico, diversas formas de relación entre las inquilinas de la CEUC, que, inicialmente, tenían en común apenas el hecho de ser estudiantes, emigrantes en una "tierra extraña". Recogimos algunas formas de sociabilidad construida por las muchachas durante el periodo de permanencia en la CEUC, sociabilidad marcada por el imperativo de construir relaciones e identidades en este nuevo espacio (Simmel, 1983). Así, los instantes fijados por las máquinas fotográficas destacan el cotidiano de las *ceuquianas* (residentes de la CEUC), marcado por el ritmo de las aulas y de los trabajos escolares, por la organización de la rutina de la casa, por los encuentros fortuitos en los pasillos, en las cocinas, en los baños. Momentos de compañía desinteresada, de reconstrucción de la subjetividad en la constante relación entre lo individual y lo colectivo, lo familiar y lo desconocido, lo público y lo privado.

En este artículo, el desafío consistió en buscar imágenes que funcionaran en una doble perspectiva: descubrir y contar (Guran, 1999). Respecto de la conducción metodológica y teórica de la investigación, Guran (1986, 1999) señala que toda fotografía se debe analizar teniendo en cuenta su especificidad y su contexto de producción. Así, la distinción fundamental en el análisis del material fotográfico corresponde a la naturaleza *emic* o *etic* de cada imagen.

[1] Traducido por Michelle Valdés Duchens.

[2] A pesar de su importancia, la condición de género de las dos investigadoras, ambas mujeres, observando, registrando y analizando la dinámica de un alojamiento femenino no será tematizada aquí.

La fotografía *emic* es aquella producida o asumida por la comunidad estudiada y se encuentra forzosamente impregnada por la representación que la comunidad o sus miembros hacen de sí mismos y, en consecuencia, expresa, o cuenta, de alguna manera la identidad social del grupo en cuestión. Por otra parte, la fotografía de naturaleza *etic* es hecha por el investigador y, por eso, se constituye siempre en una hipótesis que deberá confirmarse a partir del conjunto de datos recogidos o por medio de otros procedimientos de investigación. La fotografía es, entonces, una herramienta de descubrimiento para el investigador.

Por lo tanto, las fotografías pueden ser un instrumento de investigación (imágenes *etic*) o confundirse con el propio objeto de investigación (imágenes *emic*). En el segundo caso, las fotografías también pueden ser un instrumento de investigación, esto es, un medio para inducir al investigado a buscar él mismo la información que lo hará avanzar hacia la reflexión científica. Además, nada impide que una misma imagen, sea *emic* o *etic*, cumpla diversas funciones durante la investigación y en la demostración de los resultados.

Aprovechamos las dos perspectivas descritas más arriba en este trabajo etnográfico, ya que fue elaborado por una investigadora "extranjera", para quien la CEUC era completamente nueva; y una investigadora "nativa", que habitó la Casa por cuatro años y medio. De este modo, se buscó representar estos dos puntos de vista y demarcar sus significados heurísticos específicos. Así, la estrategia adoptada para orientar la visión del espectador-observador (que ve las fotos realizadas) fue incluir la mirada "externa" —*etic*— de la investigadora y la "interna", es decir, la de la investigadora que posee la mirada *emic* (Guran, 1986, 1990). Esa oposición se traduce en las tonalidades distintivas de los fotogramas, que simbolizan, a su vez, diferentes percepciones sobre las relaciones sociales en la CEUC y sobre las diversas formas de ocupación de aquel espacio.

Las imágenes en blanco y negro registran una mirada "sin conocimiento de causa", hechas por alguien que no trae consigo las sensaciones psíquico-sociales de ser o haber sido ceuquiana. Una suerte de mirada atenta, entrenada por la etnografía, pero distanciada. Las imágenes a color muestran a la CEUC desde la perspectiva de aquella que no solo observa o examina, sino que también percibe y revive las relaciones interpersonales de las inquilinas; y es justamente

eso lo que las tonalidades calientes o frías de los colores de los fotogramas, registrados por una antigua ceuquiana, quieren representar.

No se pretende con esta iniciativa establecer jerarquías valorativas entre las dos miradas, sino apenas marcar su diferencia, ya que parten de experiencias distintas. Cada una considera, se interesa, juzga y congela un tipo de instante que tiene relación con la disposición personal de aquel que observa. En esta doble forma de presentación está en juego el "sujeto" que observa más que el "objeto" observado. Evidentemente, y por lo mismo, las imágenes descritas por las cámaras varían de lo familiar a lo típico.

Dimensiones físicas y simbólicas de la CEUC

La Casa de la Estudiante Universitaria de Curitiba (CEUC) es un edificio vertical, situado en la calle General Carneiro, entre los edificios de la Rectoría y del Hospital de Clínicas de la Universidad Federal de Paraná, en el centro de Curitiba, donde están instaladas las facultades de Educación, de Ciencias Humanas, Letras y Artes, a cien metros de la Calle XV de Noviembre (conocida como Calle de las Flores).

El bellísimo complejo del cual forma parte la Casa, que está inspirado en la arquitectura modernista, está formado por el Directorio Central de los Estudiantes, por el Restaurante Universitario y por la Biblioteca Central de la UFPR. La Biblioteca Central ha servido de salón de fiestas durante los primeros años de su funcionamiento. Sus bailes estuvieron entre los más solicitados de la ciudad y eran frecuentados por los jóvenes ricos de Curitiba y por los alumnos de los cursos de élite de la universidad (Medicina, Derecho etc.). Este hecho, que se repetía con la antigua clientela de la Casa, será comentado más adelante.

El edificio de la CEUC tiene nueve pisos. El subterráneo, primer y segundo piso son espacios comunitarios. En el subterráneo está la sala de estar, en donde se acostumbra a tomar asiento para leer diarios y conversar; una sala de piano (que aún resguarda el instrumento de marca Essenfelder), y la portería, donde una funcionaria divide el trabajo con las propias inquilinas que se alternan en el turno: deben atender los teléfonos, transferir las llamadas, controlar las entradas de los visitantes que no son inquilinas, etc.

Imagen 1. Entrada de la CEUC, un nuevo lugar. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

Imagen 2. Sociabilidades en la sala de estar: conversaciones y lecturas. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

En el primer piso hay una vieja bodega, donde antiguamente funcionaba la cocina industrial (ahora inactiva) para la preparación del almuerzo en los fines de semana, y también donde se les servía a las inquilinas el café de la mañana preparado por los funcionarios del Restaurante Universitario. El espacio ahora está dispuesto para reflexiones realizadas en ocasiones especiales, como fiestas de aniversario promocionadas por las propias ceuquianas. En el primer piso hay alojamiento temporal, donde están instaladas las preuniversitarias y las novatas. Las últimas deben permanecer allí hasta que se haya realizado la selección de inquilinas y el sorteo de los cuartos.

En el segundo piso están la biblioteca, una sala de estudios y otra de televisión (que en realidad es más usada para entablar relaciones amorosas), además de la secretaría de la CEUC. El segundo piso es el límite para los hombres (tienen permitido el acceso solo hasta la medianoche), que deben solicitar una autorización a dos miembros del Consejo Deliberativo y Fiscal, formado por inquilinas de la casa. Este consejo también se encarga de permitir la entrada de los hombres en los pisos en los que hay habitaciones.

Imagen 3. Alojamiento temporal: mucha gente, poco espacio. Curitiba. (Fábia Berlatto, 2005)

Los 36 cuartos están situados a partir del tercer piso. En el último piso hay tres habitaciones: en una vive una funcionaria, la otra está ocupada por la administración de la casa y, en la tercera está la lavandería comunitaria, que incluye dos lavaderos y poco espacio para tender ropa.

Cada cuarto mide aproximadamente 24 m². Son seis por piso. Se localizan en la cara norte del edificio y como las ventanas ocupan toda la pared (la fachada fue protegida con cortinas de vidrio) son confortables en el invierno, pero muy calurosos en el verano.

Originalmente los muebles eran de madera y estaban fijos en la pared, de modo que el espacio estaba extremadamente estandarizado. El gran armario de tres puertas con altillo se mantiene hasta hoy. El cuarto aún posee un banco y una mesita para estudiar. Al lado de cada uno de los tres somieres, únicos muebles que no estaban fijos y que creaban un aire de cuartel, había una mesilla y una lámpara individual pegada en la pared, lo que mantenía las camas, en la práctica, fijas al lugar para lo cual habían sido proyectadas. En la pared de atrás de los somieres había soportes de madera para guardar

libros y objetos personales. La estandarización de la disposición de los muebles generaba la sensación, característica del modernismo, de extrema impersonalidad debido a la uniformidad "fordista"[3] del ambiente. Originalmente, hasta el ajuar de dormitorio era idéntico.

Durante la federalización de la Universidad de Paraná (mediados de los años 1950) y la construcción de pensiones estudiantiles, Curitiba no tenía la estructura suficiente para recibir al contingente universitario, como pensiones o inmuebles para arrendar. De ahí que en su origen la CEUC fue concebida como una especie de hotel (con servicios de alimentación, lavandería, etc.) para hijas de hacendados y comerciantes del interior de Paraná. Los espacios y el mobiliario del edificio fueron proyectados para acoger a estudiantes que trajesen consigo ropa, pequeños objetos personales y materiales de estudio. Con el cambio en el origen social de sus inquilinas, que pasaron a ser chicas pobres, sin condiciones de alquilar un inmueble en la ciudad o formar "repúblicas" por cuenta propia, la Casa asumió, en consecuencia con su nuevo papel, un aspecto de alojamiento. Esa alteración en la función de la CEUC es un espejo de los diversos cambios en la función de la propia universidad, en el contexto social en que se inserta y refleja el reclutamiento más universalista de sus clientes. La contraparte de esta "democratización" fue acompañada por la decadencia de los servicios que la UFPR ofrecía a las estudiantes. Paradojalmente, cuanto menos elitistas, menos asistidos.

Todos esos cambios complejizaron el modo en que se ocuparon los espacios en la CEUC, principalmente la forma de arreglo de los cuartos. Se convirtió en necesidad, por ejemplo, contar con electrodomésticos como el refrigerador y, en los últimos años, con el computador personal. Este aumento de equipamientos de uso personal trajo algunos problemas para la estructura de la Casa, por ejemplo, la sobrecarga de sus instalaciones eléctricas.

Hasta hace cuatro años, la alteración en la disposición de los objetos en el cuarto era bastante limitada, ya que estaba prohibido retirar el mobiliario fijo. Cada inquilina, o cada cuarto, tenía que ajustarse al espacio que le era destinado (muchas veces, con el espacio que se "hurtaba" a la colega,

[3] Relativo a los procesos de producción serial.

consentidamente o no). Con la supresión de esta regla, los cuartos se individualizaron y fueron asumiendo el aspecto que les daban sus tres ocupantes. Es importante observar que cuanto más estudiantes asumen la condición de inquilinas de la CEUC (y no huéspedes o pensionistas), mayores las intervenciones en el espacio físico. La razón práctica para ello es aprovechar al máximo posible el espacio reducido de los apartamentos. La razón subjetiva es dar un carácter más individual al ambiente, tornándolo cada vez más "familiar" y expresando todavía más las marcas de la identidad personal de cada inquilina.

Imagen 4. Estudiando en el cuarto. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

Ese proceso de intervención en el espacio refleja el doble movimiento de articulación de razones prácticas y subjetivas, que en gran medida tiene por función la construcción y expresión de las identidades individuales que hacen al colectivo institucional. Pensando en los términos presentados por De Certeau (1996), es un aspecto decisivo para la identidad de un "usuario" (ceuquianas) que le permite asumir su lugar en la red de relaciones

sociales inscritas en el ambiente. En la vivencia en este espacio se crean y recrean nuevos lazos sociales que representan también simbólicamente esta doble dimensión de la práctica, que contrapone la "rigidez" del espacio con la "fluidez" de las relaciones en él inscritas.

La cocina y los baños son colectivos. Hay una cocina con horno y lavaplatos para cada piso, y dos baños, uno en cada extremo del pasillo. Debido a la sobrecarga y a la edad de la instalación eléctrica, las duchas tuvieron que ser intercaladas entre los pisos, o sea, en los pisos impares quedan al lado izquierdo y en los pares, al lado derecho. Así, hay apenas una ducha para 18 inquilinas, lo que torna su uso bastante disputado, y se producen congestionamientos durante los "horarios punta". Los conflictos son inevitables. Con la desactivación del servicio de lavandería proporcionado por la universidad, hace mucho tiempo, se improvisaron dos lavaderos de ropa por piso. El secado de ropa se hace también en los baños, lo que es bastante problemático, ya que son casi veinte muchachas por piso. Para empeorar, Curitiba es una ciudad húmeda y los baños están instalados en la cara sur del edificio, con una baja incidencia del sol.

Imagen 5. Poco espacio, ninguna intimidad. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

Relaciones interpersonales y espacio público-privado e individual-colectivo

El edificio alberga solamente a alumnas de la UFPR, cuyas familias viven en ciudades al interior de Paraná o en otras localidades de Brasil. Hay también jóvenes de intercambio que vienen de países de América Latina y de África.

Así, toda ceuquiana es una emigrante, que inicia en este nuevo espacio un proceso de aprendizaje del juego de la sociabilidad y de la conveniencia. Cada joven posee su historia de vida, sus valores, gustos, disposiciones personales, en fin, una trayectoria peculiar que choca o se reconoce al entrar en contacto con otras muchachas ya en los primeros momentos de convivencia.

En el nivel de los comportamientos, la convivencia es entendida como

> un compromiso por el cual cada persona, renunciando a la anarquía de las pulsiones individuales, contribuye con su cuota para la vida colectiva, con el objetivo de obtener de ahí beneficios simbólicos necesariamente aplazados. Por ese "precio a pagar" (saber "comportarse", ser "conveniente"), el usuario se convierte en socio de un contrato social en que se obliga a respetar para que sea posible la vida cotidiana (De Certeau, 1996, p. 39).

Las 108 ceuquianas se distribuyen en grupos de tres inquilinas por cuarto. La política de composición de los cuartos es una ronda de encuentros y desencuentros, de desilusiones y sorpresas que se inicia ya en el alojamiento, lugar donde las compañeras en potencia son valoradas y donde se forman las primeras *panelinhas* (círculos sociales cerrados). Es allí donde los primeros conflictos o lazos de amistad y solidaridad comienzan a establecerse, y donde se aprenden las primeras reglas de convivencia.

El alojamiento recibe a estudiantes que llegan al comienzo de cada semestre y que se candidatean para las vacantes en la residencia. Se trata de un periodo tenso no solo porque se inicia y se anuncia la socialización forzada, sino también porque las alianzas y *panelinhas* que se formarán serán el resultado del empeño, disposición y talento cada una, lejos de casa y por cuenta propia en una tierra extraña. Las conexiones entre las chicas no se construyen solo por las identidades étnicas, religiosas, etc., sino que cada

movimiento (como en un juego de cartas) en dirección a la aproximación envuelve un cálculo de afinidades personales, cuyas idiosincrasias están destinadas y obligadas a desaparecer tan pronto se forme la pequeña comunidad del dormitorio, del piso o de la gran comunidad de la Casa. La paradoja radica en el hecho de que es preciso afirmar la individualidad antes, para disolverse en la colectividad después. Lejos de casa, el individuo descubre e inventa gracias a las relaciones que busca establecer en esta otra Casa. Ese artificio, cuyo aprendizaje es en buena parte inconsciente, genera nuevos valores y produce un nuevo individuo.

Imagen 6. En el espejo… ¡ah!, la vanidad. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

Un nuevo espacio, una nueva identidad. Límites de una experiencia personal y de una existencia abarcante inclusiva, porque el espacio de la Casa no es solamente un objeto de conocimiento, sino que principalmente es un lugar de reconocimiento, donde se crean nuevas disposiciones, un *habitus* (Bourdieu, 1998), y aquel sentido práctico irá progresivamente definiendo los modos de ser y de actuar. Pero, además, podemos señalar, inspiradas en las observaciones de De Certeau sobre el barrio, que se trata de una organización colectiva de trayectorias individuales (1996, p. 46). Trayectorias que son construidas en un proceso de ajuste de lo adquirido, traído por la costumbre a una nueva "manera de hacer" y de vivir los tiempos (de lo "pasado" de los vínculos familiares a un presente totalmente indefinido). Los reflejos de esta experiencia estarán por todas partes, incluso en los pequeños espacios destinados a su recuerdo.

Imagen 7. Conversación en el cuarto. Curitiba. (Fábia Berlatto, 2005)

Así, la transición hacia la edad adulta (proceso central en la formación de la personalidad individual y social) es acompañada por un proceso de reinvención

personal que incluye el descubrimiento de la sexualidad, la formación del gusto, el aprendizaje político, etc. El camino que va de la familia (la casa) hacia el mundo (la Casa) produce e impone, entonces, una especie de resocialización, la mayoría de las veces sin regreso.

Imagen 8. Cuidados personales. Curitiba. (Fábia Berlatto, 2005)

Pertenecer a una determinada *panelinha*, o a ninguna (lo que no es tan extraño), depende de las circunstancias, de los intereses, de ciertas características de personalidad y de las visiones de mundo de cada una. Los signos exteriores son uno de los primeros elementos que se valora, pues pueden demostrar, por ejemplo, una mayor o menor pertenencia a la cultura citadina, o al menos algún indicio del círculo social al que pertenece cada una. Esos aspectos las predisponen no a una hermandad (o "fraternidad", como en las universidades de Estados Unidos), sino a un tipo de alianza, con todos los conflictos que conlleva este tipo de unión.

Todo lo anterior es al mismo tiempo muy transitorio, pero no menos importante, ya que el periodo de paso por la universidad implica, para casi

todas, una gran transformación personal. De este modo, el CEUC se convierte en un lugar peculiar: en un palco para la dramatización de un rito de paso de la casa al mundo, de la adolescencia a la vida adulta, e incluso hasta de un *ethos* campesino a un *ethos* urbano. Aquello que experimenta la mayoría de las muchachas es una experiencia muy individual, de la propia constitución de la subjetividad que les impone el dominio de una experiencia común (todas viven eso) y de la particular forma como esa experiencia será codificada.

La distribución de las vacantes de los cuartos se sortea. Luego, se inicia una serie de negociaciones, de ajustes y reajustes para que las muchachas se encuentren, hallen compañeras semejantes con las cuales tengan alguna afinidad y se sientan con ello mínimamente cómodas, espacial y emocionalmente. Se trata también de la doble dimensión aquí presente: de la constitución de la colectividad y de la individualidad. Por una parte la colectividad, entendida como el lugar social que induce aquellos comportamientos prácticos, donde todas se ajustan al proceso general de reconocimiento, concediendo una parte de sí a la jurisdicción del otro (De Certeau, 1996, p. 47). Por otro lado, es el lugar social de ejercicio de otras sociabilidades en que la individualidad de las inquilinas se va construyendo en la condición de gran proximidad espacial de unas en relación con otras, y sus dispositivos psíquicos se van ajustando para mantener las distancias, reguladas por las reglas de convivencia.

Es una gran ventaja conseguir "subir" al cuarto con quien ya hubo intercambio de afectos en el alojamiento, porque en un segundo momento, o sea, "allá arriba", es necesario ajustarse no solo a la "chica" que ya ocupa el cuarto, sino también a las demás inquilinas del piso, ya que la cocina y los baños son comunitarios. La transferencia de un cuarto a otro es más o menos constante, una vez que las relaciones pueden deshacerse o rehacerse en el transcurrir de la permanencia en la Casa. Esto ocurre también porque la rotación de muchachas es alta debido a la finalización de la carrera o la mejoría de su condición financiera, lo que las posibilita para arrendar un mejor inmueble.

Las negociaciones para ocupar un cuarto son diversas: en cuál y en cuánto espacio cabe quién; si la delimitación será rígida (lo que solo se descubrirá con el tiempo o con la ampliación, o no, de la intimidad entre las "chicas"); los horarios de silencio, de estudio, de sueño, de visitas; la división de los

utensilios de cocina (que generalmente cada una trae de su casa), de los alimentos; si reflexionarán juntas o separadamente; la limpieza y orden del cuarto, y hasta de los espacios más personales, ya que todo está a la vista de todos, menos los objetos al interior del clóset.

Imagen 9. Limpieza solitaria. Curitiba. (Fábia Berlatto, 2005)

Debido al arreglo espacial y social de la Casa es de esperarse que lo privado y lo público se confundan, y que lo segundo acabe superando e imponiéndose a lo primero. La privacidad implicada en los actos más simples como bañarse, hacer sus necesidades, dormir o cambiarse de ropa es violada y expuesta bruscamente y, en la práctica, oprimida por el comunitarismo, que convierte la existencia en un ejercicio de representación —o de construcción de una *persona*— pública. La cuestión de la privacidad es la que más influye en el impedimento de la liberación de la "subida" de los hombres al edificio, ya que el espacio es extremadamente restrictivo y comunitario. A la salida del baño, por ejemplo, las muchachas necesitan atravesar todo el pasillo para llegar al cuarto. Una regla explícita de la Casa es alertar, enfática o sonoramente,

que hay "hombre en el piso" cuando se recibe una visita. De cierta forma, el individuo, tal como se conoce en el mundo moderno, queda, en este contexto, muy vulnerable. La fotografía de la bailarina tiende a representar esta máscara social, esta identidad forjada que transforma al individuo en *persona*: se establecen, por tanto, comportamientos ligados a un patrón, como también formas desviadas de ese patrón. Ello permite también el surgimiento de otro personaje en la Casa: la *mocréia* ("conservadora"), peyorativamente conocida como la muchacha que persigue y critica cualquier comportamiento diferente de lo que cree como moral, correcto, honesto, y que asume el papel de vigilante de las normas y de la "buena conducta" de las inquilinas.

Imagen 10. Moradora da CEUC como bailarina. Curitiba. (Fábia Berlatto, 2005)

De esta manera, los límites entre la expresión del individuo y su *persona* son constantemente confrontados. Por eso, la propia colcha de la cama, la puerta del clóset (que sirve de panel para las imágenes que remiten a significados personales), cada espacio, por menor que sea, y que pertenezca provisoriamente a cada una de las ceuquianas, es un lugar de demarcación

y afirmación de la identidad: funciona como medio de expresión de sí, como punto de referencia del presente recién adquirido y como repertorio de la memoria personal del pasado reconstruido.

Imagen 11. Objetos y marcas personales. Curitiba. (Fábia Berlatto, 2005)

Lo mismo ocurre en las pensiones y principalmente en las prisiones. Contra la uniformidad que el sistema penal produce e impone, cada "interno" (eufemismo para el detenido) levanta en su celda su propio altar de objetos personales justamente para evitar el sacrificio del sujeto en la masa carcelaria.

La estadía forzada en un ambiente común (común aquí en los dos sentidos: lo compartido por todos es al mismo tiempo banal o, mejor dicho, impersonal) es entonces resignificada provisoriamente. Lo que está en juego no es solamente lo "tuyo" y lo "mío" –lo que denota la propiedad de las cosas– sino también el "yo" como expresión de la identidad robada.

Imagen 12. Armario del alojamiento. Curitiba. (Fábia Berlatto, 2005)

Por otra parte, los aspectos simbólicos ligados al espacio se asocian a la interrelación entre el comportamiento humano y las categorías espaciales. Para Hall (1986, p. 135), el comportamiento humano no se restringe a tipos introvertidos y extrovertidos, autoritarios e igualitarios, apolíneos y dionisíacos, sino a la emergencia de cierto número de *personalidades situacionales* aprendidas, de modo que ajustamos nuestro comportamiento a los diferentes tipos de relaciones que mantenemos en el curso de la vida, sean estas íntimas, personales, sociales o públicas.

Esa dimensión enfatiza la relación entre el espacio social y personal y su percepción humana, denominada "proxemia". Al respecto, el autor destaca

la centralidad de la cultura y plantea que "individuos de *culturas diferentes habitan mundos sensoriales diferentes*" (Hall, 1986, p. 13; cursivas del autor). Es la cultura la que estructura el mundo perceptivo y la naturaleza de las relaciones humanas. De este modo, Hall observa que "individuos salidos de moldes culturales diferentes pueden muchas veces engañarse cuando interpretan el comportamiento de los otros, a través de las relaciones sociales de estos, de su tipo de actividad o emociones aparentes" (Hall, 1986, p. 205).

Imagen 13. Ceuquianas en sus camas: intimidad posible. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

Por eso, cada "unidad habitacional", más allá de representar la condición (económica, social y/o cultural) de origen de la inquilina, su clase o estatus, asume también el carácter de la inquilina, sus gustos, preferencias y estilos de vida. Cada detalle puede traer elementos que remiten, por ejemplo, al hecho de venir del medio rural o del medio urbano. La propia disposición de los muebles obedece a una primera (y silenciosa) regla compartida: o se mantiene la fila de camas ordenadas, típica de la Casa, o las "chicas" estudian en conjunto otro arreglo posible, siguiendo el espíritu del acuerdo que se establecerá,

que podrá ser más o menos armónico, ya que está hecho entre tres personas extrañas entre sí y que habitan por igual la misma habitación. Sea como fuere, es justamente en esta orientación subjetiva de las inquilinas que se establecen los sentidos de la transformación de aquel espacio en un "hogar".

En algunos casos, el empeño y la necesidad de construir un "hogar" no deriva de la condición femenina de las inquilinas, sino que están ligados a su situación de forasteras: cuanto más fuertes sean los lazos en la "comunidad" de origen (en este caso, la propia CEUC), más oportunidades de asimilarse a la vida universitaria y de integrarse a la vida lejos de casa.

El "hogar" debe favorecer no solo esa seguridad psicológica (el sentido de protección que deriva del apoyo mutuo), sino también el medio de identificación/diferenciación en relación con el mundo exterior. La transición, un tanto brusca, del yo (el individuo) a un nuevo nosotros (la comunidad de las ceuquianas) adquiere aquí un sentido positivo que en parte atenúa la experiencia de la pérdida del modo de vida habitual heredado de la familia y/o lugar de origen. Todavía es imposible establecer un patrón fijo y uniforme de las experiencias personales en la CEUC. Ser ceuquiana no es una "distinción" que tiene el mismo valor y sentido para todas las inquilinas. Muy por el contrario: trae consigo también un conjunto de preconceptos. Por ejemplo, un grupo de muchachas afirman el "ceuquianismo" como distinción. El orgullo de la comunidad se debe al hecho de que tienen objetivos comunes, orígenes similares, de que se identifican en su condición de emigrantes, más allá de que todas son estudiantes universitarias. Pero, por otra parte, está también el problema del estigma que genera una distinción negativa. Vivir en la CEUC, hoy, es una marca del lugar social que se ocupa, ya que la Casa es un amparo para estudiantes con una condición socioeconómica "menos privilegiada".

A pesar de ser un bello y moderno edificio, su interior está bastante damnificado por el tiempo, uso y transitoriedad de las ocupantes, más allá de la falta de mantención. Por último, no se puede discrepar en que no hay mucho de qué enorgullecerse, al haber tan poco espacio disponible para sí. Existen entonces aquellas que niegan su condición de ceuquianas como forma de negar su condición de pobre, su origen social, de huir de este estigma.

Todavía algunas jóvenes tienen dificultades para construir su identidad, y no tienen una relación ni de amor ni de odio con la Casa, sino que su vínculo

es pragmático. Generalmente vienen de localidades cercanas a Curitiba, lo que posibilita que pasen los fines de semana en su casa con la familia. Ellas no construyen relaciones fuertes como las otras inquilinas, no valorizan el espacio y generalmente retornan a su ciudad de origen al concluir su carrera.

Asumir la CEUC como un "hogar", la disposición personal para vivir la experiencia de la Casa como si esta fuese una comunidad, puede reflejarse en el ánimo con el cual se dedica al cargo que se ocupará en la gestión de la institución, y en la elección del cargo por el perfil de las funciones y del prestigio que este exige.

La CEUC se autogestiona. La administración de la Casa se divide en siete departamentos: Alimentación, Higiene y Salud, Obras y Mejoramientos, Social, Cultura, Alojamiento y Finanzas. Existen los cargos de presidente y vicepresidente, directora ejecutiva, un Consejo Deliberativo y Fiscal y las tesorerías, que representan a cada uno de los siete departamentos. Sus miembros son escogidos a través del voto secreto en elecciones anuales. Toda inquilina debe responsabilizarse de ciertas funciones durante su estadía en la CEUC. En el primer año, obligatoriamente, las muchachas, entonces novatas, deben ocuparse de las tareas del Departamento de Alimentación. En el segundo año es posible escoger el departamento en que se desea trabajar, conforme a la disponibilidad de vacantes. En el tercer año es obligatorio candidatearse para cargos directivos, del consejo, tesorería, o presidencia y vicepresidencia. En el cuarto año, y, quién sabe, último año de permanencia en la Casa, se puede volver a ocupar funciones comunes. En el Departamento de Higiene y Salud, por ejemplo, las funciones son la observación y vigilancia de la higiene de los espacios, la responsabilidad por la compra de los productos de limpieza, el retiro de la basura para que sea recogida por el servicio público, la coordinación de la escala de limpieza y de la cocina, etc. Las decisiones se toman en asambleas, y las tareas se distribuyen y discuten en reuniones de departamento.

La Casa posee un Estatuto y Reglamentos Departamentales. Los textos de estos documentos han sido poco alterados desde su formulación, y siempre causan polémica por ser considerados por muchas inquilinas como excesivos, principalmente en lo que respecta a las reglas morales. Se debe considerar aquí la época en que la Casa fue implementada, concordante con la moralidad

y las costumbres de los inicios de la década del 60. Esta situación genera muchos conflictos, ya que la Casa alberga a muchachas que vienen de varias localidades y que traen una carga cultural propia; la mayoría viene del interior, es decir, de una sociedad más tradicional, más conservadora. Algunas se deslumbran con el hecho de estar "libres" en una gran ciudad, toda vez que este espacio representa para ellas la esperanza de la emancipación. Otras, en cambio, mantienen su moral pueblerina.

Imagen 14. Ficha de registro de las inquilinas. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

Lo más interesante es que gran parte del reglamento de aquella época permanece vigente. De cualquier forma, existen algunos principios que todavía fortalecen y orientan las posibilidades concretas de las muchachas de entrar o no a la Casa, como lo establecido en el artículo 2º de su Estatuto:

> La CEUC tiene por finalidad alojar, sin distinción de raza, ideología o religión, estudiantes no domiciliadas en Curitiba, carentes de recursos financieros, matriculadas en la Universidad Federal de Paraná, ofreciéndoles

además de un domicilio, un ambiente propicio para el desarrollo de la personalidad y un estímulo a la solidaridad universitaria.

La rutina de las ceuquianas se alterna entre los días de la semana y los fines de semana en tareas fuera de la Casa (universidad, tesis, empleo) y dentro de la casa (obligaciones para con las funciones y cargos ocupados, con su cuarto, con sus "chicas"). Durante la semana cada una tiene su agenda específica. Los fines de semana la única opción doméstica de recreación la ofrece el Departamento de Cultura a través del arriendo de películas para su exhibición en la sala de televisión. Cada muchacha se arregla a su modo y de acuerdo con sus condiciones, conforme a su inserción en el mundo universitario (muchas frecuentan también el movimiento estudiantil) o en la propia ciudad y en sus espacios tradicionales de recreación (bares, shows, fiestas, etc.).

Imagen 15. Cocina comunitaria. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

En suma, la convivencia que, al menos en el inicio, es involuntaria y automática entre las ceuquianas, que exige constantes concesiones para vivir en aquel

espacio común, da lugar a una solidaridad que no deriva exclusivamente de las estrategias calculadas de supervivencia en el pequeño mundo de la Casa. Estar allí es también una ocasión para construir lazos sociales y afectivos para toda la vida. Para la mayoría de las inquilinas y exinquilinas, la Casa es, o más exactamente, se convierte en "un hogar en tierra extraña", frase que es lema de la CEUC y representa un reducto que alberga sus expectativas como el lugar que promete nuevas oportunidades. Una cuestión que debiera ser explorada es el interés, la necesidad y las estrategias para construir un (nuevo) "hogar", esto es, un ambiente al mismo tiempo familiar y protegido, y no un microcosmos comunista derivado e impuesto por el igualitarismo forzado.

Imagen 16. Lema de la CEUC. Curitiba. (Ana Sallas, 2005)

Volver al archivo del CEUC

Estimuladas por la reedición de este ensayo, revisitamos, casi 20 años después, todo el archivo de fotogramas analógicos tomados en la etnografía visual realizada en la Casa da Estudante Universitária de Curitiba (1.400 imágenes).

En este ejercicio nos volvimos a sumergir en ese universo femenino y recordamos las dinámicas sociales y culturales que se viven en los espacios de la Casa. Consideramos los límites y aciertos de este ensayo fotográfico, que muestra las diferentes formas en que interactúan los jóvenes estudiantes, cómo compartieron recursos y espacio, y cómo construyeron sus propias identidades en relación con el hogar y el grupo. Concluimos que la presente etnografía reveló claramente los desafíos y las desigualdades que enfrentan las mujeres jóvenes, como la falta de privacidad o la presión para ajustarse a estándares sociales específicos. El visionado de las fotografías permite comprender mejor la vida cotidiana de aquellas alumnas del pasado. Nos invadió una mezcla de alegría y nostalgia, y nos surgieron las preguntas: "¿Dónde están estas niñas?"; "¿Qué oportunidades les ofreció la vida?", "¿Están todas vivas?".

Desde entonces, el CEUC ha sufrido cambios estructurales y sociales: el edificio de la sede ha sido renovado a lo largo de los años; se instalaron barandillas en todo el *hall* de entrada y escaleras de acceso, que caracterizaban su estilo arquitectónico modernista; se instaló un sistema de llave automática en la puerta de entrada (una modernidad); el perfil de sus integrantes se ha modificado a raíz del cambio de los estudiantes de las universidades públicas brasileñas —ahora hay más negros e indígenas— y de los cambios en la economía del país y su mercado inmobiliario y de educación privada; surgieron nuevos y agudos conflictos debido a trasformaciones en el escenario político-ideológico nacional; hubo cambios en el estatuto y en las reglas de acceso a la casa, con lo que se ha facilitado la entrada de los hombres y que permanezcan más tiempo con sus parejas. Esto último, por cierto, nos hizo reflexionar sobre los cambios en las viejas estrategias de las mujeres ceuquis para lidiar con la presencia masculina en un ambiente con tan poca privacidad. ¿Cuáles son las nuevas estrategias adoptadas? ¿Cómo afectó esto a la vida cotidiana y la convivencia entre las residentes? Ciertamente han surgido nuevas interrogantes durante todo este tiempo y sus respuestas requerirían una vuelta a nuestro trabajo de campo.

Los nuevos desafíos de la sociabilidad y la convivencia brasileña nos llevan a pensar en las estrategias que debemos desarrollar para enfrentar colectivamente estos tiempos oscuros. Más allá de un Hogar en Tierra Extraña", tenemos que buscar —y de alguna manera también recuperar— el lugar de acogida e inclusión de todos.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (2006). O camponês e seu corpo. *Revista de Sociologia e Política*, *26*, 83-92.

——— (1998). *O Poder Simbólico*. Río de Janeiro: Bertrand Brasil.

Burmester, Ana Maria de O. (org.) (2002). *Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção*. Curitiba: Editora da UFPR.

De Certeau, Michel (1996). *A invenção do cotidiano – 2. Morar, Cozinhar*. Petrópolis: Vozes.

——— (1994). *A invenção do cotidiano – 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes.

Freiberger, Clarissa (30 de enero de 2023). Apologia ao nazismo é denunciada na Casa da Estudante Universitária de Curitiba. *Brasil de Fato*. Recuperado de www.brasildefato.com.br

Guran, Milton (1999). *Linguagem fotográfica e informação*. Río de Janeiro: Rio Fundo.

——— (1986). *Fotografia e pesquisa antropológica. Caderno de Textos - Antropologia Visual*. Río de Janeiro: Museu do Índio.

Hall, Edward (1986). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água.

Martins, Ana Paula Vosne (2013). *Um Lar em Terra Estranha: a Casa da Estudante Universitária de Curitiba e o processo de individualização feminina nas décadas de 1950 e 1960*. Curitiba: Editora UFPR.

Reis, Aline (2023). Símbolo antissemita e denúncia de racismo na Casa da Estudante Universitária de Curitiba. *Plural*. Recuperado de www.plural.jor.br

Simmel, Georg (1983). *Sociologia*. São Paulo: Ática.

Espacio Doméstico

TERRITORIOS IMAGINARIOS DE LO DOMÉSTICO: VIDA COTIDIANA EN LAS REVISTAS FEMENINAS ENTRE 1930 Y 1960: EL CASO DE *MARGARITA*[1]

Francisca Pérez & Carmen Gloria Godoy

En el siguiente artículo se aborda la construcción del escenario doméstico a partir del análisis de aquellas secciones o reportajes destinados al hogar en la revista *Margarita*, semanario que se inserta en el marco de las publicaciones periódicas destinadas a la vida femenina y el hogar que proliferaron en Chile desde principios de siglo XX[2]. *Margarita* fue editada por la editorial Zig-Zag junto con otros semanarios femeninos similares como *Rosita*, *Eva*, *Confidencias,* todos dirigidos por mujeres de clase alta. En el caso de *Margarita,* por la escritora María Teresa Budge. Cada una de estas revistas debía poseer una especificidad propia, aunque todas tienen características comunes, como el público al que van dirigidas (principalmente femenino). Como señala Ana María Ledezma, "en sus páginas se pueden encontrar historias 'románticas' (generalmente repartidas por capítulos, entregándolos uno a uno en los distintos números), horóscopo, secciones de consulta amorosa y/o 'correo del corazón' (encuentra el amor a través de nuestras páginas…), chistes, datos culinarios, de belleza y manualidades varias" (Ledesma, 2005). Además de este tipo de secciones, *Margarita* destaca por realizar concursos literarios[3].

---

[1] Este trabajo es parte de los resultados del proyecto "Construcción del escenario doméstico 1930-1960. Discursos e imágenes", Núcleo Temático de Investigación "Antropología, Historia y Ciudad", de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, coordinado por las autoras.

[2] De acuerdo con la investigación de Ana María Ledezma (2005), la proliferación de este tipo de publicaciones desde principios del siglo XX se explica por la especialización de los medios de comunicación y la segmentación del mercado sobre la base del sexo, que en Estados Unidos y Europa se consolida a fines del siglo XIX y principios del XX. La autora cita a Mar De Fontcuberta, quien señala que son "dos los factores que provocan este fenómeno: a) la consideración de la mujer como un nuevo y productivo mercado de consumo, y b) su carácter de sector influyente en el tejido social [podemos afirmar que] la información distribuida por este tipo de prensa está destinada a la reproducción de ciertas normas y ciertos comportamientos sociales reconocidos y, en lo que a audiencia se refiere, este producto comunicativo se dirige fundamentalmente a la población femenina".

[3] Ver www.pepitaturina.cl/bibliografia/publicacionesenrevistas.html

Margarita se edita entre el 30 de abril de 1934 y diciembre de 1953, fecha en que cambia su nombre a *Confidencias de Margarita* y comienza a ser dirigida por Alicia Benavides (1954-1971).

A continuación analizamos los contenidos de esta publicación en relación con la *producción del escenario doméstico* y con la *programación de la vida cotidiana*, a partir de los imaginarios sociales que de ella se desprenden. Se abordará el periodo comprendido entre 1930 y 1950, contexto histórico que coincide con la aceleración de los procesos de modernización iniciados a principios del siglo XX, así como con las transformaciones en los estilos de vida y la influencia de patrones culturales foráneos que se introducen en la vida cotidiana a través del cine, la radio y los medios impresos. En este contexto, buscamos comprender los mecanismos con los cuales se reelabora la relación entre lo doméstico y la vida femenina. Sin embargo, cabe mencionar que no se pretende estudiar los procesos históricos y políticos de la sociedad chilena del momento, sino más bien el rol que desempeña la revista en la vida cotidiana del periodo, que hemos caracterizado básicamente por los procesos de modernización cultural y las transformaciones en la conformación de la sociedad urbana, con énfasis en la migración campo-ciudad, la emergencia de las clases medias y el surgimiento incipiente de la industria nacional, en la que se inserta la tecnificación del hogar.

La relación entre el mundo femenino y el espacio doméstico conlleva una serie de asociaciones que se han tendido a naturalizar en el tiempo. Múltiples estudios han abordado el vínculo entre lo femenino y lo privado entendiéndolo en oposición a lo masculino/público. En este sentido, la casa —tanto desde el punto de vista físico-material como simbólico— puede entenderse como dispositivo desde el cual se generan relaciones fundantes entre hombres y mujeres (Illich, 1987, p. 28). Si bien este constituye un punto de partida desde donde observar la producción del imaginario doméstico, señalamos que este se plasma de manera más específica en lo que hemos denominado como planes recetas, fórmulas reglas o instrucciones (Geertz, 2001, p. 51).

De este modo, si bien las dicotomías femenino/masculino o público/privado son claves de lectura imprescindibles para indagar en los procesos de construcción de la subjetividad femenina a lo largo del tiempo, el *corpus* de imágenes y discursos de publicaciones como *Margarita* nos permite explorar, además, en las consecuencias de estas dicotomías sobre el espacio

de la casa y más aún sobre el despliegue de aquellos *sentidos* y *saberes* cotidianos que se plasman en el hogar. Estos sentidos y saberes se traducen en un conjunto de representaciones sobre el hogar, la familia y la mujer, pero también en prácticas concretas o "artes de hacer" que permiten la producción y reproducción de la vida doméstica (De Certeau, 2000).

Según la teoría del género y en relación con el carácter de las sociedades modernas (fundamentalmente, la constitución y organización de las familias), lo doméstico también es entendido como lo opuesto a lo público, al mundo del trabajo y de lo político. Mientras este último —un lugar problemático para las mujeres— corresponde al "conjunto, jurídico o acostumbrado, de derechos y de deberes que dibujan una ciudadanía" y tejen los lazos de la opinión pública (Perrot, 1997, p. 7), lo doméstico forma parte de la esfera privada, y constituye un espacio tradicionalmente asignado a lo femenino, donde los varones delegan en las mujeres las tareas de lo cotidiano, esto es, la responsabilidad de la crianza de los hijos y el cuidado del hogar (Moore, 1999, p. 36). Sin embargo, las fronteras entre ambos espacios no son absolutas. Las mujeres circulan por el espacio público producto de sus propias funciones domésticas, así como los varones incursionan en lo privado (Perrot, 1997, p. 10). La distinción público/privado se puede traducir en la díada casa/calle, entendiendo, como señala Michelle Perrot, que no se trata de oposiciones mutuamente excluyentes, sino complementarias; por lo tanto, lo que sucede en el espacio "interior", la casa, cobra sentido a la luz de lo que sucede en el territorio que la circunda, la calle, la plaza pública.

Por otra parte, Pierre Mayol (1999) define el espacio doméstico en oposición al trabajo, por lo que representa aquel lugar destinado exclusivamente al descanso, excluyendo las actividades laborales. Cabe destacar que, si bien esta oposición se instala en la división entre lo público y lo privado de manera que el trabajo se tiende a vincular directamente con lo público y, por tanto, con el ámbito masculino/productivo y la casa con lo privado y únicamente con el ámbito de la reproducción y lo femenino, también el espacio doméstico implica un conjunto de labores de carácter productivo que, desde una perspectiva contemporánea sobre las relaciones sociales de género, no puede dejarse de lado.

Jesús Ibáñez define la casa como lugar de producción y consumo: "Una casa es un lugar de producción (una fábrica de trabajos domésticos) y un lugar

de consumo (un ámbito en que se vive y se convive)" (1994, p. 13). Lo interesante es que esta distinción entre producción y consumo se manifiesta espacialmente en la diferenciación entre las zonas destinadas al servicio como áreas en donde ocurren las actividades propiamente productivas y las zonas habitables como áreas de consumo. Sin embargo, para Ibáñez esta distinción responde específicamente a la casa burguesa, en donde estas áreas tendían a no superponerse y representaban además las zonas habitadas diferenciadamente por "criados y señores" (Ibáñez, 1994, p. 13). Los espacios destinados a la producción incluyen actividades como el lavado, planchado, cocina, que en la casa burguesa se realizaban de manera manual a base de energía humana. De este modo, las actividades y áreas de consumo se acotan a aquellos espacios en donde sucede la habitabilidad y sociabilidad al interior de la casa. Pierre Mayol, en cambio, restringe el trabajo de la casa a la alimentación, y destaca los espacios de sociabilidad y conversación, pero sin definirlas como instancias de consumo, sino vinculándolos directamente con la posibilidad de la vida íntima.

El espacio doméstico, por tanto, es el lugar por excelencia de la privacidad y del encuentro con lo conocido, donde se reproduce la vida familiar y se elaboran los rituales de la vida cotidiana, donde se deben "celebrar los nacimientos, solemnizar los enlaces, pasar los exámenes" (De Certeau y Giard, 1999, p. 149). La casa representa, así, un lugar para resguardarse del caos urbano, donde se retorna diariamente a descansar, lo que posibilita la continuidad de la vida cotidiana. El valor del espacio doméstico desde el punto de vista de la vida cotidiana radica en su capacidad de transformarse en espacio propio, en *territorio personal*, incluyendo sobre todo la capacidad de apropiarse creativamente de las *maneras de* hacer (De Certeau y Giard, p. 149).

Por otra parte, el espacio doméstico es un lugar fundamental en la formación de identidades individuales y sociales, así como en la producción de determinadas relaciones sociales y sentidos colectivos, con lo que se constituye en un eje clave para la producción de significados ideológicos (Rennie, 1999, p. IX).

En ese sentido, interesa en un primer momento señalar la relevancia de analizar la vida cotidiana como una de las dimensiones fundamentales de la vida social, y su relación con las imágenes y discursos presentes en *Margarita*. El objetivo es, desde ahí, repensar la forma como este imaginario programa

los sentidos, saberes y prácticas de lo doméstico gracias a su capacidad de potenciar ciertas prácticas sociales, es decir, de producir ciertos *relatos espaciales* que se plasman en el espacio doméstico (De Certeau, 2000, pp. 80-90).

Modernidad, modernización e imaginarios sociales de la vida cotidiana

La influencia de los procesos de modernización se expresa en la generación de un conjunto de prácticas sociales que posibilitan instalar la modernidad en la vida cotidiana de hombres y mujeres en tanto sujetos. Es lo que Berman define más ampliamente como el proceso de *modernización,* apelando a las transformaciones socioculturales asociadas al proyecto moderno. En este sentido, la modernidad no se reduce exclusivamente a la instalación de determinadas estructuras sociales y económicas (Berman, 1998), sino que, además, supone un proceso reflexivo. Como señala Alain Touraine, no existe modernidad sin un sujeto "en el mundo", es decir, responsable de sí mismo y de la sociedad (Touraine, 1993), con lo cual señala la relevancia de los procesos de reflexividad, entendidos como el ejercicio de reconocimiento consigo mismo y con los otros (Wieviorka, 2003, pp. 151-158).

Los semanarios, y en general las revistas o publicaciones destinadas a la vida femenina y el hogar, dan cuenta de este proceso ya sea desde el aparataje publicitario relacionado con las nuevas tecnologías o a partir de los diversos discursos en los que se sitúa el rol de hombres y mujeres en el escenario de la modernización, tal como ha sido analizado en México (Ballent, 1996) o Argentina (Sarlo, 1988). Precisamente, estas autoras relacionan las transformaciones culturales y tecnológicas ocurridas al interior del hogar con el proyecto de la modernización en toda su amplitud. Por ejemplo, Beatriz Sarlo se refiere a la influencia de la publicidad sobre las prácticas culturales y sobre los cambios que estas trajeron consigo en las mujeres de la Argentina de los años veinte[4].

[4] Sarlo alude a la influencia de la publicidad en las prácticas culturales, incluyendo las de la élite. Tomando el caso de la revista argentina *Martín Fierro*, señala la sensibilidad de esta publicación frente a la incorporación de las nuevas tecnologías aplicadas a la vida cotidiana, así como la disposición dentro del hogar de nuevos aparatos tecnológicos o mobiliario destinado a cocinas y baños, así como la incorporación de la iluminación en el hogar (Sarlo, 1988, p. 16).

En Chile, a principios del siglo XX asistimos a un proceso de "reorganización cultural" en donde la conformación de una "cultura de masas"[5] estará constituida en parte importante por los sectores urbanos de clase media y popular (Ossandón, 2002), lo que genera sensibilidades (melodramáticas o sensacionalistas) y expectativas muy distintas a las del público ilustrado y político de la segunda mitad del siglo XIX, que se reconoce en nuevos géneros "tales como los folletines-novelas, las zarzuelas o las revistas 'magazinescas', entre otros, y establece distintas modalidades de vínculo, distancia o 'apropiación' respecto de estos productos de la naciente 'industria cultural'" (Ossandón, 2002, p. 164). En este sentido, estas publicaciones ofrecían una gran variedad de artefactos que validaban por un lado los paradigmas científicos y por otro configuraban imaginarios ligados con el cuerpo, generando un *deber ser* de lo femenino, la naturalización de la vida íntima, así como la valoración del individuo y del estilo de vida de la élite, todos elementos que se despliegan como un elogio del progreso, la modernización y el nacionalismo, imaginarios en donde coexisten el lujo y el consumo (Ossandón, 2002, p. 165).

Por otra parte, la variedad y *desjerarquización* de los temas es un procedimiento técnico propio de este tipo de publicaciones, que también se encuentra en las revistas femeninas, caracterizadas por su apertura y por la exposición de lo múltiple, así como la extensión y fragmentación del mundo expresada en estilos y lenguajes diversos en donde prima la búsqueda de la entretención a partir de la publicidad, que se presenta como un medio cotidiano plagado de objetos y servicios modernos (Imagen 1). En ese marco, la imagen y la fotografía ocupan un lugar central en estas publicaciones y, en el caso de esta última, se transforma en un *contenido* en sí mismo (Ossandón y Santa Cruz, 2005, p. 13).

[5] Andreas Huyssen señala que la "cultura de masas es impensable sin la tecnología del siglo veinte: los medios técnicos y las tecnologías de transporte (público y privado), el hogar y el ocio. La cultura de masas depende de las tecnologías de producción y reproducción en masa y, por consiguiente, de la homogeneización de la diferencia" (1986, p. 29).

Imagen 1. Anuncio de sorteo organizado por revista *Margarita* y auspiciado por Lucchetti. (*Margarita*, *845*, 6 de julio de 1950)

Vida cotidiana y producción del escenario doméstico

Si bien lo cotidiano podría asimilarse de alguna manera con aquellos aspectos *banales* de la vida social, Lefebvre indica la centralidad de la cotidianidad en la estructuración de procesos sociales más complejos. Desde esta óptica, sugiere que lo cotidiano permite pasar del plano subjetivo a la objetivación de la organización de la vida social, que define como aquello que aparentemente no tiene importancia, pero que en el fondo constituye una dimensión fundamental desde la cual se *reproduce* y *encarna* la vida social (Lefebvre, 1972, pp. 36-37).

Por otra parte, lo cotidiano se considera como acto *repetitivo,* cada uno de sus ciclos restaura una rutina que se renueva continuamente. Esta cualidad constitutiva de lo cotidiano apela simbólicamente a la idea del eterno retorno, instalando su prolongación temporal, y sobre todo permite visualizar la vida cotidiana como conjunto de experiencias y actos que requieren ser aprendidos y transmitidos en el tiempo (Giannini, 2004; Heller, 2000; Lefebvre, 1972).

La cotidianidad oscila entre los sistemas normativos y los espacios de acción y producción del sujeto como ser social. Es decir, por un lado es regla, contrato social, *deber ser* y, por otro, espacio para invertir la norma, para la creatividad de las subjetividades. Esta idea ha sido desarrollada por Luce Giard, quien, en una de las investigaciones que dieron origen al texto *La invención de lo cotidiano*, dirigido por Michel de Certeau, aborda la cotidianidad de la mujer en el ámbito de la cocina, espacio generalmente asociado exclusivamente al ámbito de las coacciones y al sometimiento del mundo femenino. Lo interesante es que, sin desconocer este aspecto, que ha caracterizado históricamente el estatus de la mujer respecto del mundo masculino, Giard aborda paralelamente el acto de cocinar y las prácticas culinarias, así como el espacio mismo de la cocina como acto de apropiación desde el mundo femenino (Giard, 1999, pp. 156 -265). Lo cotidiano, en estos términos, se vincula con el conjunto de experiencias —de prácticas y representaciones— que significan y dan sentido a la rutina diaria y que logran hacer de ella un elemento relevante desde el cual plantearnos en tanto sujetos así como de relacionarnos con los otros.

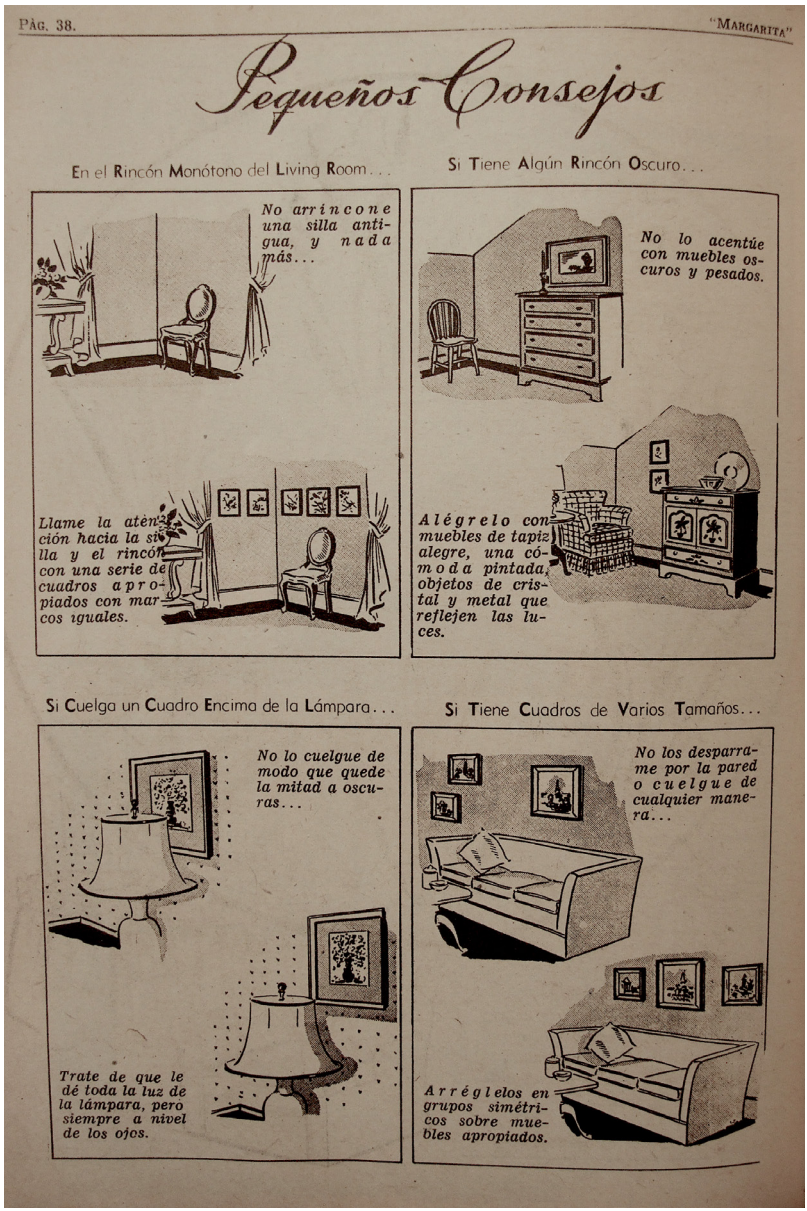


Imagen 2. Consejos para organizar el mobiliario. Se señala el modo adecuado de disponer y presentar los objetos en el espacio. (*Margarita, 562*, 1 de noviembre de 1945)

De este modo, estas revistas producen una *retórica* de la vida cotidiana instalándose como *modelo social* que potencia determinadas prácticas sociales, las que, además, son apropiadas por los sujetos a través de su lectura e interpretación particular. En este mismo escenario retórico, Lefebvre se refiere al rol de la publicidad y la literatura en el montaje de un imaginario de la vida cotidiana, a través de metáforas que introducen lo cotidiano en el ámbito de lo imaginario, de modo que se instalan "en cada vida cotidiana (la de cada lectora y cada lector) todas las vidas cotidianas posibles" (Lefebvre, 1984, p. 110).

Imágenes 3 y 4. Indicaciones sobre deficiencias de diversos modelos de sillas y sofás, las que se exponen sobre la base del concepto de comodidad. (*Margarita, 562*, 1 de noviembre de 1945)

En esta lógica, las revistas o semanarios femeninos constituirían un *corpus* desde el cual es factible abordar la vida cotidiana, mientras que su análisis permite profundizar en los diferentes elementos que la configuran, desde el mobiliario a la residencia, incluyendo el modo como la vida cotidiana se *programa* a través del despliegue de mensajes de carácter práctico y como se *ritualiza* mediante determinados *códigos de uso* (Imagen 2). Lefebvre agrega que la lectura de estas publicaciones por parte del público femenino

se concentra tanto en su parte práctica como imaginaria. Existiría, por tanto, una distinción entre lo imaginario y lo práctico —real—; es decir, por un lado estas revistas pueden ser tomadas como manual de uso y por otro se instalan como el sueño de un mundo posible (Imágenes 3 y 4).

Organización de lo doméstico y programación de la vida cotidiana en la revista *Margarita*

Los contenidos de los semanarios orientados a un público específicamente femenino tienden a reforzar el rol doméstico de las mujeres, reproduciendo así la frontera entre lo público y lo privado, y la división sexual del trabajo. La teoría del género ha permitido distinguir entre la construcción ideológica del espacio doméstico, y la experiencia real de hombres y mujeres en el mismo. La "ideología familística" mistifica la posición que varones y mujeres ocupan en la familia, naturalizando las labores de reproducción y de carácter doméstico realizadas por las mujeres, y encubriendo el uso que tanto la familia como la sociedad hacen de aquellas (León, 1995). De acuerdo con Henrietta Moore, distintos autores han observado que el carácter histórico de esta "ideología familiar" es mucho más profundo, pero que solo una vez producida la convergencia del poder social, económico y político de la clase media, esta pudo imponer sus valores y principios al resto de la sociedad. Ello derivó en que una idea muy concreta de familia se transformara en una categoría "natural", que suponía una vida familiar en la que el varón actuaba como proveedor, mientras que la mujer y los hijos dependían de él; así también, la familia aparecía como un "marco de relaciones personales privadas independiente de la arena pública de la vida comercial" (Moore, 1999, pp. 144-145).

Cabe señalar que el grueso del periodo que abordamos corresponde a la implementación de un sistema de protección social orientado a la mejora de las condiciones de vida de los sectores populares (Valdés *et al.*, 2001). En este sentido, Karin Rossemblatt (1995) plantea que para la constitución adecuada de las familias (y su legitimidad) se debían imponer ciertos ideales de género y conductas vinculadas a ellos, es decir, preceptos de masculinidad y femineidad. El modelo masculino correspondía al de buen proveedor y esposo responsable, en cuanto al ámbito privado, y, por otra parte, al de

buen trabajador y ciudadano en el ámbito público. La tarea de la mujer era concentrarse en la economía doméstica, cubriendo la necesidad de educar a los futuros ciudadanos (a través de la maternidad) y de mantener a los trabajadores sanos y productivos (a partir de los "beneficios" que otorga la vida matrimonial). La economía doméstica, de acuerdo con Rossemblatt, impulsada por el Estado a través de cursos realizados por la Asociación de Dueñas de Casa, traspasaba la responsabilidad de los conflictos entre géneros, en tanto enseñaba a la mujer como ser "una buena esposa y dueña de casa [que] valoraba la limpieza y administraba los recursos domésticos en forma eficiente y económica (…). En lugar de discutir con sus esposos sobre la distribución del presupuesto familiar, las buenas dueñas de casa simplemente aprendían a planear sus gastos en forma más eficaz" (Rossemblatt, 1995, p. 99)[6] (Imágenes 5 y 6).

Imágenes 5 y 6. Anuncio de Neuro Fosfato Eskay, tónico para la conservación de la salud y ánimo femeninos. (*Margarita, 264*, 18 de mayo de 1939; *Margarita, 529*, 1 de junio de 1944)

[6] La autora agrega que a través de la economía doméstica no solo los conflictos de pareja, sino también los conflictos de clase, se convertían en una responsabilidad femenina, ya que en lugar de participar en manifestaciones en contra del alza del costo de la vida o reclamar mejores salarios para sus maridos, se incentivaba a las mujeres a administrar el ingreso familiar. Sin embargo, en la práctica este modelo fue resistido por muchas mujeres, que se organizaron en grupos de consumidores autónomos.

En este contexto, una publicación como *Margarita* opera con una narrativa coherente con los procesos de modernización, dado que se enfoca en el ámbito de la reproducción de la vida social, en la medida en que su temática principal es el hogar y la familia[7]. Se programa detalladamente lo cotidiano a través de la organización de la vida doméstica tanto en el plano de las prácticas como de las representaciones. La casa es el territorio donde se despliega el mundo privado a través de lo doméstico (domesticidad/domesticación de lo no social, la "naturaleza" femenina) y, al mismo tiempo, una verdadera máquina que posibilita la reproducción de la vida social en sus aspectos más generales. Hasta cierto punto, esto tiene que ver con la modernización del hogar a través de la introducción de tecnología —materiales, artefactos y saberes prácticos— que contribuye a la eficiencia en el trabajo doméstico, lo que maximiza el tiempo que las mujeres pueden destinar a ellas y minimiza el gasto de energía (Imágenes 7 y 8). Pero ¿para dedicarlo a qué? Con algunos matices, en el periodo que cubre la revista el trabajo fuera del hogar tiene escasa relevancia en los contenidos y suele estar asociado a las mujeres jóvenes, aún no casadas. El tiempo ahorrado en la supervisión de las tareas de la casa, a través de un conocimiento bien fundamentado de los principios del aseo y el orden, se destina al cuidado y educación de los hijos (especialmente de las hijas), y, simultáneamente, a la producción del sujeto, es decir, de la mujer que, adquiriendo el conocimiento necesario para el "gobierno" del territorio doméstico, se gobierna a sí misma mediante un complejo proceso de disciplinamiento y la reiteración de un conjunto de prácticas que van modelando su identidad de manera performativa[8]. Esto

[7] Cuyo referente es el estilo de vida de la élite. Estamos hablando, ciertamente, de una publicación que se orienta a las mujeres de sectores medios, pero la instalación del modelo de familia burguesa requiere de su descontextualización en términos de clase.

[8] Haciendo una crítica a las concepciones esencialistas a las que conducirían las oposiciones binarias hombre/mujer sostenidas en la diferencia sexual, Judith Butler postula la identidad de género a partir de la idea de performatividad. Butler señala que el género no es una instancia prediscursiva, un punto de referencia estable, sino que puede ser comprendido como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. La repetición de formas hegemónicas de poder que no se ajusten completamente a ellas abren la posibilidad de resignificar el sujeto en tanto reformulación de los términos de sujeción. El fracaso de la repetición deja un espacio a la ruptura de la norma que se quiere reproducir, de tal manera que el sujeto no existe como una sustancia o construcción previa a su producción (Butler, 2002, p. 18).

quiere decir que, si bien la revista ofrece a través de sus diversas secciones (cocina, belleza, niños, moda, arte y literatura, etc.) una serie de ideas acerca de lo femenino, tanto en su dimensión material como inmaterial (el cuerpo, la belleza, la moral, los modales, el saber, etc.) no necesariamente se trata de un sujeto unificado, sino de un programa de actividades cuya realización cuidadosa en la experiencia permitiría "llegar a ser" la mujer de la revista, ya inscrita en el orden del ser.

En la revista *Margarita* el imaginario de la vida cotidiana se expresa en diferentes dimensiones. Por un lado, la vida cotidiana aparece relacionada directamente con la vida doméstica y el hogar, a partir de aquellas secciones destinadas a la "programación de la vida cotidiana". Una de las secciones donde esto se expresa de manera ejemplar es la sección "En tu casa", en la cual se presenta un conjunto de recomendaciones y consejos relacionados con las labores cotidianas de limpieza y *mantención* del hogar. Llama la atención el reforzamiento permanente de la necesidad de contribuir con un hogar higiénico[9], para lo cual se establece una serie de técnicas y de acciones concretas, especificando cada uno de los pasos necesarios para conseguir el hogar ideal.

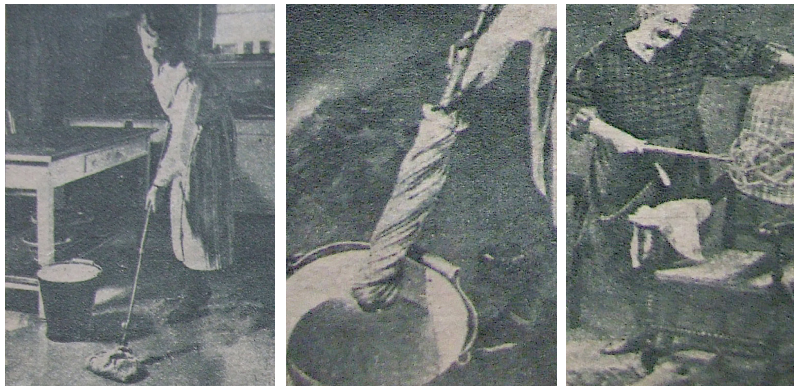
[9] Manuel Durán señala que en Chile el desarrollo del pensamiento "higienista", cuyos orígenes en Europa se remontan al siglo XVIII, está asociado en un principio al crecimiento de las ciudades y a los peligros que traerían el hacinamiento y la insalubridad en el conjunto de la sociedad, para luego ser influido por las ideas evolucionistas y darwinistas. Durán dice que esta corriente "no representó únicamente el anhelo por una mejora en las condiciones higiénicas y de salubridad, muy pronto la moral se fusionó extrañamente a la ciencia adjudicando valores al cuerpo y al espacio (…). Las enfermedades, a su criterio, correspondían a un desorden de los hábitos, lo que contaminaba alma, mente y espacio. Con este fin se desarrollaron completos planes de acondicionamiento físico que se impulsaban desde los márgenes de la medicina, la moral y la educación. Una mente sana, es decir alejada de vicios y desórdenes, distanciaba al cuerpo de los contagios y aseguraba una mayor productividad en el trabajo que, a su vez, fortalecía la voluntad y la disciplina, lo que cerraba el círculo en torno a cuerpo, mente y alma. Así se desarrolló toda una ética liberal burguesa en torno al cuerpo, al que se le consideraba esencialmente una fuente de energía sagrada destinada a la productividad del trabajo y la reproducción" (Durán, 2006).

Imagen 7. Anuncio de jabón La Sirena que publicita la disminución del tiempo destinado al lavado de la ropa. (*Margarita, 212*, 1938)

Imagen 8. Anuncio de detergente Sapolio, que alude al aumento de la eficacia en el lavado. (*Margarita, 562*, 1 de noviembre de 1945)

Estas recomendaciones revelan los "secretos" para la mantención adecuada y pertinente de cada espacio al interior del hogar, como el cuidado del mobiliario, la tapicería, mantelería y cortinaje, como también a través de un conjunto de prácticas de producción del decorado doméstico. Por ejemplo, se describe una serie de procedimientos específicos para la conservación del suelo: "Los pisos de piedra o baldosa se lavan con una buena agua de jabón

y después se aceitan. Aquellos pisos de madera que no se enceran, se barren a diario y de vez en cuando se les pasa un paño húmedo"[10]. Lo mismo se señala respecto del aseo cotidiano del mobiliario: "Los muebles tapizados se limpian y se frotan con fuerza hasta eliminar todas las manchas"[11] (Imágenes 9-11).



Imágenes 9, 10 y 11. Sección "En tu casa". Reportaje dedicado al cuidado de los pisos y el mobiliario doméstico. (*Margarita, 212*, 19 de mayo de 1938)

Estas técnicas implican el despliegue y manejo de determinadas *técnicas del cuerpo*[12] femenino, a partir de las cuales su subjetividad se construye y representa en su rol de encargada de tener un espacio doméstico siempre limpio, higiénico, saludable. En relación con las técnicas del cuerpo como dispositivos de disciplinamiento, Michel Foucault advierte que, para que el cuerpo se convierta en una fuerza útil, se requiere de un saber y un dominio que denomina "tecnología política del cuerpo", una microfísica del poder que implica una forma de dominación basada en un control detallado de sus operaciones y su sujeción, para transformarlo en un elemento dócil y útil

[10] *Margarita, 212*, 19 de mayo de 1938.

[11] *Margarita, 212*, 19 de mayo de 1938.

[12] Marcel Mauss define las técnicas del cuerpo como el conocimiento social sobre el uso de los cuerpos, de tal manera que el cuerpo constituye el primer y más natural "objeto-técnico" que posee el ser humano. Mauss señala que las técnicas del cuerpo varían por sexo y edad, pero también de acuerdo con su eficiencia, lo cual implica su entrenamiento y una transmisión para adaptar el cuerpo a su uso (Mauss, 2007, pp. 50-68).

(1998, p. 20). Desde esta perspectiva, el sexo como tecnología correspondería al "conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales" (Foucault, 2008, p. 122). Teresa de Lauretis reformula este planteamiento y denomina "tecnologías de género" al proceso mediante el cual se construye la subjetividad de los individuos, esto es, la "experiencia". Además, define la experiencia como "un complejo de efectos del significado, de hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones, resultantes todos de la interacción semiótica entre el ser y el mundo exterior" (De Lauretis, 1991, pp. 259-260). La configuración de significados que constituye la experiencia se desplaza y continuamente se reforma en cada sujeto, junto con sus compromisos personales y sociales, los que incluyen, especialmente en el caso de las mujeres, las relaciones sociales de género. La experiencia del género se define, entonces, como "los efectos del significado y las auto representaciones producidas en el sujeto por las prácticas socioculturales, por los discursos e instituciones dedicados a la producción de mujeres y hombres" (De Lauretis, 1991, pp. 259-260).

Técnicas que además se configuran como *relatos espaciales* en tanto prácticas concretas sobre esta producción del espacio doméstico. De esta manera, en su espacialización se expresa un *modelo de domesticidad* que interpela la subjetividad femenina en su rol activo-productivo sobre la escena cotidiana del hogar y sobre todo invoca una forma particular de relación de la mujer con el hogar; es ella quien lo organiza, quien tiene la tarea de reproducir este espacio, no tanto para sí misma como para el desarrollo de la vida familiar.

Estas recomendaciones además programan el tiempo y la rutina diaria, lo que potencia la continuidad de la cotidianidad, la que, como hemos señalado anteriormente, se caracteriza por la posibilidad de la repetición. El control del espacio, del cuerpo y del tiempo van configurando la vida diaria. Actos repetitivos que se multiplican semanalmente y que señalan la manera correcta, precisa y certera de ejecutar las labores básicas de producción de lo doméstico y reproducción de lo social, como la alimentación, la limpieza o su organización y distribución espaciotemporal.

Junto con configurar esta relación con el hogar, se plasma aquí un vínculo particular con los objetos de la modernidad, la relación de la mujer

con la tecnología, que requería de un proceso de aprendizaje. Desde la mirada presente esta tarea puede parecer innecesaria, pero en el contexto de emergencia y masificación de la tecnificación del hogar que conlleva la modernidad cobra sentido e instala nuevas formas de relación con lo doméstico. No hay, por tanto, una relación ontológica natural e inmanente de la mujer con las labores o con los artefactos tecnológicos modernos, sino que más bien se da a partir de un proceso de construcción particular del vínculo entre modernidad y domesticidad, que está mediada en gran parte por la irrupción de la tecnología en el hogar.

Imágenes 12 y 13. Sección "En tu casa". Indicaciones de planchado y limpieza de la cocina.
(*Margarita, 264*, 18 de mayo de 1939; *Margarita, 799*, 18 de agosto de 1949)

En este marco, cabe mencionar que el contexto histórico en el cual se insertan estas transformaciones de la vida doméstica coincide con la puesta en marcha de otra serie de innovaciones que se implementaron en el marco de la modernización experimentada por la sociedad chilena. Desde este punto de vista, durante la década del 30 emerge una campaña masiva en relación con el uso del gas y la electricidad, la que convoca principalmente al uso de las nuevas tecnologías

al interior del hogar[13]. En este escenario, la transmisión de un conjunto de saberes y técnicas —una suerte de pedagogía para el hogar— asociadas al uso de las nuevas herramientas tecnológicas para la vida cotidiana cobra especial relevancia y emerge como un ejercicio necesario y coherente con un proceso de tecnificación del hogar más amplio (Imágenes 14-17).

Imagen 14. Cocina construida en Chile. 24 de abril de 1931. (Archivo Chilectra)

[13] La introducción de la electricidad en Santiago se remonta a 1883: dos faroles de cinco luces frente al portal Mc Clure y al costado del Portal Fernández Concha, y, luego, 34 lámparas en el pasaje Matte. Entre 1926 y mediados de 1927, el servicio eléctrico domiciliario se extendía a los sectores de la Alameda, San Pablo, San Martín y Cumming, y el cuadrante Alameda-Avenida Matta-San Ignacio-Vicuña Mackenna. La aparición de aparatos eléctricos en el mercado trajo consigo el aumento del consumo, que fue estimulado a través de la construcción de una nueva planta y la venta de artefactos eléctricos en el Palacio de la Luz, ubicado en las esquinas de Ahumada y Compañía. Esta tienda funcionó entre 1928 y 1934 y habría sido clave en la renovación del comercio santiaguino, "cita obligada de las dueñas de casa, que pronto descubrieron en la energía eléctrica el alivio de sus trajines hogareños" (Luces de la modernidad. Archivo Fotográfico Chilectra. Disponible en www.memoriachilena.gob.cl). Por su parte, el gas fue usado para el alumbrado público desde el 17 de septiembre de 1857, pero una vez que fue reemplazado por la electricidad, la Compañía de Gas de Santiago —fundada en 1865— pasó a producir y distribuir gas para uso doméstico, el denominado "gas de cañería". A mediados del siglo XX se comienza a producir gas licuado (www.gasco.cl).

Imagen 15. Anuncio publicitario relacionado con el incentivo de la electrificación. 1 de diciembre de 1925. (Archivo Chilectra)

Imagen 16. Anuncio publicitario sobre el uso de la plancha eléctrica. 1 de diciembre de 1925. (Archivo Chilectra)

Imagen 17. Campaña nacional de venta de cocinas eléctricas. 1931. (Archivo Chilectra)

A estas técnicas del espacio doméstico se suma un conjunto de *técnicas del cuerpo*, de modo que la mujer, en su dedicación cotidiana al hogar debe, además, desarrollar determinadas *técnicas performativas* asociadas. Las labores domésticas requieren entonces de cierta actitud que dé cuenta y que refuerce el carácter femenino del mundo doméstico. Actos como pararse, sentarse o caminar deben ejecutarse con "gracia y feminidad" (Imagen 18), de manera que la imagen femenina devela una representación que combina el trabajo doméstico con la elegancia y gracia, que la mujer no debe perder. Imagen contradictoria desde el punto de vista funcional de la ejecución de este tipo de labores. De este modo, se construye un sujeto y una subjetividad coherente con la producción de este modelo de domesticidad, que por un lado se tecnifica y moderniza, pero que al mismo tiempo refuerza la continuidad del papel tradicional de la vida femenina en el hogar. Una primera lectura indica que la modernización del hogar no da paso necesariamente a una

transformación del papel de la mujer, aun cuando con la llegada de nuevas tecnologías para la vida doméstica disponga de más tiempo libre, ya que debe destinarlo a la reproducción del espacio cotidiano del hogar.

LA IMPORTANCIA DE UNA ACTITUD GRACIOSA

Más de una vez hemos hablado de la importancia de una actitud graciosa al caminar, al sentarse o al moverse. Sin embargo, insistimos una vez más, para convencer a aquéllas que descuidan este detalle.

SENTARSE confortablemente no debe ser un pretexto para adoptar una actitud descuidada, una espalda redonda, hombros caídos y piernas colocadas sin gracia alguna. Al sentarse, no se debe pesar sobre el respaldo de la silla, sino contentarse con apoyarse ligeramente. La espalda permanecerá recta, sin tiesura; el vientre hacia adentro y el busto ligeramente inclinado hacia adelante. Colocar las piernas una al lado de la otra y los pies estirados en el suelo. Las manos deben reposar sobre las rodillas, cuando no están ocupadas en algo.

AGACHARSE parece ser un movimiento muy natural para la muchacha que presentamos en esta página. No obstante, para muchas personas representa siempre un gran trabajo. Las rodillas juntas, colocar un pie ligeramente atrás, mantener la espalda derecha y la cabeza levantada. Inclinarse hasta muy abajo, como lo hacían nuestras abuelas cuando saludaban con una graciosa reverencia. ¡Así encuclillada se puede permanecer un buen momento sin cansarse, y es tan importante cuando se trabaja!

PASEARSE puede ser un placer..., o un esfuerzo, según la manera cómo se mueva el cuerpo. Basta con tomar una buena actitud y dejar trabajar las piernas; láncelas delante de usted con un movimiento que parte de las caderas y no de las rodillas. El talón debe ser el primero en tocar el suelo. El busto echado hacia atrás, ligeramente y el vientre hundido, los brazos siguen el movimiento por sí solos.

ESTIRARSE es un movimiento muy espectacular; hágalo lo mejor que pueda. Tomar un objeto de una consola, sacudir un ropero, son excelentes ejercicios para este fin. Repartir el peso sobre las dos piernas y mantenerse en la punta de los pies. Los hombros flexibles, mientras se extienden los brazos al mismo tiempo hacia arriba, para hacer trabajar todos los músculos al mismo tiempo.

— 15 —

Imagen 18. Indicaciones de la manera correcta de desplazarse con gracia asociada mayoritariamente a la realización de actividades domésticas. (*Margarita, 984*, 5 de marzo de 1953)

Consideraciones finales

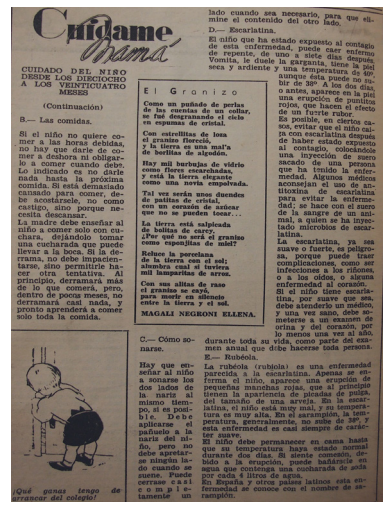
Tanto las imágenes como las diversas secciones de revistas como *Margarita* cumplen una función específica y práctica en la reproducción de la vida cotidiana, idea que hemos intentado exponer a lo largo de este texto. Esta suerte de *pedagogía práctica para el hogar* instala por un lado el papel desempeñado por la mujer y su centralidad en la configuración de la rutina doméstica, y por otro despliega un conjunto de prácticas cotidianas en que se las representa como contenedoras, reproductoras y productoras de lo doméstico.

En este escenario, aproximarse a este tipo de publicaciones desde el punto de vista de la *programación de la vida cotidiana* permite no solo reconocer la importancia de las representaciones de los roles de género en lo que respecta a la divulgación de los valores y aspiraciones modernas de los años 30 a través del aparataje publicitario o de sus representaciones, sino que además nos permite aproximarnos a la producción de aquellos dispositivos prácticos y técnicos que contribuyen a la consolidación de una escena cotidiana ajustada al proyecto moderno del momento. Si bien estos dispositivos se manifiestan en un discurso alegórico de la modernidad que instala los conceptos de comodidad, eficacia, higiene o confort, y que valora positivamente la tecnificación del hogar, al mismo tiempo dialogan con ciertos valores tradicionales relacionados con el modo como se estructura y organiza la vida doméstica, valores entre los que destaca el rol de la mujer y su centralidad en la producción y reproducción de la esfera doméstica, pero desde la lógica de la naturalización de este territorio cotidiano marcado por el signo de lo femenino y de las relaciones sociales que de él se desprenden.

En este sentido, luego de observar estas imágenes y secciones, cabe preguntarse ¿dónde o de qué manera son representados los demás miembros del hogar? ¿Cuál es su influencia sobre su producción y reproducción? Sin duda, el hogar no es únicamente habitado, practicado y producido por las mujeres, sino que tanto hombres —como jefes de familia— y niños, como expresión de la continuidad y reproducción de la vida familiar, evidentemente habitan el territorio doméstico. Sin embargo, su presencia en estas publicaciones emerge siempre *subordinada* a la representación femenina, o en el marco de la triada padre-madre-hijo. Es decir, los hombres aparecen

en su calidad de proveedores y desde ese lugar son representados en la publicidad y en los reportajes o secciones (Imágenes 5 y 6). Por su parte, si bien los niños tienen una presencia relevante en secciones dedicadas a ellos en exclusivo, como "Cuídame Mamá" de la revista *Margarita* (Imágenes 19 y 20), aparecen como seres pasivos y destaca más bien el conjunto de saberes prácticos que debe manejar la mujer sobre la infancia.

Según esta lógica, la mayoría de estos saberes, sentidos y prácticas, así como el despliegue de técnicas relacionadas con la vida doméstica expuestas en estas publicaciones, junto con transmitir efectivamente parte del discurso moderno, se rearticulan eficientemente con una subjetividad femenina ligada ontológicamente a lo doméstico. Con este ejercicio se da pie a la puesta en escena y a la puesta en marcha de un modelo de domesticidad que, más allá de sus anhelos modernos, se define y especializa coherentemente con la continuidad de ciertas estructuras y jerarquías de la vida familiar. Cabe preguntarse, entonces, qué sucede hoy con las publicaciones orientadas al público femenino, cuáles son las rupturas y continuidades de este modelo de domesticidad, considerando las transformaciones del lugar de las mujeres en el espacio público, y de las representaciones y prácticas de género en el ámbito privado.



Imágenes 19 y 20. Número dedicado a la infancia y sección "Cuídame Mamá", que perdura hasta los últimos números. (*Margarita, 651*, 17 de octubre de 1949)

Bibliografía

Ballent, Anahí (1996). La publicidad de los ámbitos de la vida privada. Representaciones de la modernización del hogar en la prensa de los años cuarenta y cincuenta en México. *Alteridades*, *6*(11), 53-74.

Berman, Marshall (1998). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D.F.: Siglo XXI.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires: Paidós.

De Certeau, Michel (2000) [1980]. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer.* México D. F.: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

De Certeau, Michel, y Giard, Luce (1999). *Espacios privados. La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, Cocinar.* México D. F.: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

De Lauretis, Teresa (1991). La tecnología del género. En Carmen Ramos (comp.). *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple.* México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

Durán, Manuel (2006). *Higienismo, cuerpo y espacio* (tesis para optar al grado de magíster en Estudios de Género y Cultura). Universidad de Chile.

Foucault, Michel (2008) [1977]. *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber.* Buenos Aires: Siglo XXI.

——— (1998). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisió*n. México D. F.: Siglo XXI.

Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Giannini, Humberto (2004) [1987]. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Universitaria.

Giard, Luce (1999). Saber hacer. En Michel De Certeau, Luce Giard & Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Heller, Agnes (2000) (1970). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.

Huyssen, Andreas (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Ibáñez, Jesús (1994). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid: Siglo XXI.

Illich, Iván (1987). El género del espacio. El hogar vernáculo. *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda, 12*, 28-31.

Ledezma, Ana María (2005). *La sociedad en vitrina: Mujeres en la publicidad. Chile 1950-1960* (tesis para optar al grado de licenciada en Historia). Universidad de Chile.

Lefebvre, Henri (1984). *La vida cotidiana en el mundo moderno.* Madrid: Alianza.

León, Magdalena (1995). La familia nuclear: origen de las identidades hegemónicas femenina y masculina. En Luz Gabriela Arango *et al.* (comp.). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y masculino*. Bogotá: Tercer Mundo.

Mauss, Marcel (2007). Techniques of the body. En Margaret Lock y Judith Farquhar. *Beyond the body proper. Reading the Anthropology of Material Life*. Londres: Durham and London Duke University Press.

Mayol, Pierre (1999). *Habitar. La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar.* México D. F.: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Moore, Henrietta (1999). *Antropología y feminismo*. Madrid: Cátedra.

Ossandón, Carlos (2002). Los inicios de la "cultura de masas" en Chile. *Historia y Comunicación Social, 7*, 161-167.

Ossandón, Carlos, y Santa Cruz, Eduardo (2005). *El estallido de las formas: Chile en los albores de la "cultura de masas".* Santiago: Lom-Universidad Arcis.

Perrot, Michelle (1997). *Mujeres en la ciudad*. Santiago: Andrés Bello.

Rennie, John (1999). *Foreward. At home an Anthropology of domestic space*. Londres: Syracuse University Press.

Rossemblatt, Karin (1995). Por un hogar bien constituido. El Estado y su política familiar en los Frentes Populares. *Disciplina y desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX*. Santiago: SUR/CEDEM.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Touraine, Alain (1993). *Crítica de la modernidad*. Madrid: Temas de Hoy.

Valdés, Ximena, Caro, Pamela, y Peña, Daniela (2001). Género, familia y matrimonio: La visión de las visitadoras sociales católicas entre 1930-1950. *Revista de la Academia*, *6*, 177-206.

Wieviorka, Michel (2003). *La diferencia*. La Paz: Plural.

DE SABERES Y TRAMADOS EN EL ESPACIO DOMÉSTICO. TEJIDOS A CROCHET EN EL VALLE LA PIEDRA II, CHIGUAYANTE, CHILE[1]

Carolina Maturana-Fuentealba

La presente etnografía visual centra su interés en un conjunto de tejidos a crochet producidos en contextos domésticos de un barrio suburbano popular de la región del Biobío, Chile. Estos tejidos son producidos en espacios domésticos localizados en un mismo barrio por mujeres que no tienen relación entre sí ni forman parte de un conjunto organizado de producción. Se considera que estos tejidos, dado el contexto en el cual se producen y las condiciones que los motivan, tienen un valor socioantropológico y que pueden llegar a constituirse en un documento cultural e histórico. El estudio asume, en este sentido, que son susceptibles de ser analizados y comprendidos desde una perspectiva estética que permite establecer una reflexión cultural tanto acerca de la cultura en ellos representada como sobre la cultura de sus realizadoras.

De esta forma, nos preguntamos por la procedencia de las estrategias de transmisión y circulación de saberes en torno a los tejidos a crochet y, particularmente, por la relación entre el silencio al cual parece obligar su producción y los espacios de confinamiento a los cuales la mujer ha sido relegada por medio de prácticas estéticas domésticas.

Se plantea una hipótesis en torno a dos ejes. Por una parte, se propone que el proceso de transmisión de saberes en torno a la producción de tejidos del barrio Valle la Piedra II deja entrever resabios del origen rural del barrio y, por otra parte, que la relación entre estas producciones estéticas femeninas y el confinamiento en el espacio doméstico al cual está asociada su realización (en silencio y durante largas horas de desocupación) continúa perpetuando la producción de espacios sociales y culturales

[1] Esta etnografía se desprende de *Entre la ilusión y la precariedad. Actividad material y organización simbólica en el espacio doméstico del barrio Valle la Piedra II (1970-2013)*, investigación para optar al título de maestra en Antropología Social, Especialidad Visual, por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile, 2015.

en los cuales la mujer, en tanto sujeto histórico, sigue estando alejada de un rol que le permite activarse desde nuevas posiciones en la sociedad. En este sentido, Perrot (2011) señala que es necesario escribir una historia de los espacios, dado que representan la historia de los poderes; las mujeres buscan una habitación propia, como el lugar que cristaliza las relaciones entre espacio y tiempo (Perrot, 2011, p. 18).

Producciones femeninas del espacio doméstico de Valle la Piedra II

La cultura material del espacio doméstico del barrio Valle la Piedra II se organiza en cuatro principales grupos de objetos: el primero gira en torno a un ideario de la casa que es propio de la cultura occidental y que ha sido incorporado por las familias entrevistadas. Más allá de la precariedad económica y del tamaño de los espacios, el doméstico tiene dispuestos en su interior objetos universalmente asociados a la casa, que permiten a cada familia realizar prácticas cotidianas que se encuentran arraigadas en los patrones culturales de la vida doméstica y que legitiman su producción como idea (mesa de comedor, sillones, una cocina, varias camas, un refrigerador y una lavadora). El segundo grupo de objetos se incorpora a la vida de las familias ya no a partir de la idea de la casa como espacio, sino de determinadas prácticas cotidianas que la modernidad ha asociado a esta. Así, se observan también en el espacio doméstico de Valle la Piedra II televisores y computadores de última generación, radios y equipos celulares, que se suman a los anteriormente descritos.

El tercer gran cuerpo de objetos que conforma la cultura material de las casas investigadas se organiza en torno a prácticas de singularización del espacio. Estas prácticas están mediadas por estrategias de colocación decorativa que organizan, por medio de la ornamentación, series de objetos que provienen, principalmente, de dos orígenes: de la trayectoria vital de la familia y su acontecer histórico organizados en torno a la memoria familiar, a la trayectoria académica y profesional de sus miembros, y a donaciones y herencias significativas. La segunda serie está conformada por objetos adoptados desde fuera del ámbito familiar y, como señala Kopitoff (1991, p. 93), han sido redefinidos culturalmente. Estos remiten a prácticas

privadas de devoción y creencias religiosas, y a prácticas de coleccionismo del grupo familiar. Este cuerpo de objetos le infiere identidad al espacio de la casa popular.

Dentro de este último grupo se detecta un conjunto de producciones manuales realizadas principalmente por la mujer en el espacio doméstico. Estas producciones generan un traspaso de saberes y modos de intercambio dentro del ámbito familiar y barrial. El análisis de estas producciones permite explorar el origen rural del barrio por medio de las estrategias con que la mujer incorpora saberes y oficios manuales a la esfera doméstica para producir elementos decorativos para la casa que le permiten generar, además de intercambios donativos, intercambios comerciales. Sin embargo, lo más relevante es que permite explorar la relación que adquiere el tejido como un lugar simbólico desde el cual la mujer busca dar sentido a las largas horas que debe pasar confinada en el silencio del espacio doméstico.

Tejer en el espacio doméstico

Para hablar de saberes, tejidos y producciones femeninas del espacio doméstico se debe comenzar por señalar que el tejido está ligado a las primeras producciones domésticas del ser humano. Hasta donde se ha podido conocer, existen claras evidencias de que en el contexto mediterráneo, entre la prehistoria y la protohistoria, las producciones textiles encuentran su origen en el trenzado de fibras vegetales finas usadas en un principio para unir puntas de proyectil y otros utensilios a un eje, para elementos de adorno personal y en vestuarios. Junto a estos fines, aparecieron, con distintos grados de complejización, una serie de herramientas técnicas para llevarlos a cabo, como agujas, espátulas, peines, entre otras (Barber, 1991, como se citó en Ruiz de Haro, 2012, p. 133). Una vez documentada la actividad textil en el Neolítico, fue posible detectar que se fabricaban con fibra vegetal, como lino, o animal, como lana, pelo de cabra o de camélidos (Eiroa, 2000, como se citó en Ruiz de Haro, 2012, p. 133). Estudios señalan que, entre la prehistoria y la protohistoria, era posible encontrar textiles en contextos domésticos. Sardá (2010) plantea que muchas veces las casas estaban organizadas en torno a lo textil, a la distribución de los

utensilios y para aprovechar los puntos de luz de las viviendas, necesarios para desarrollar este tipo de tareas (Sardá, 2010, como se citó en Ruiz de Haro, 2012, p. 140).

Si bien en la mayoría de las representaciones figura la mujer hilando, tanto hombres como mujeres se dedicaron a esta labor en el mundo mediterráneo (Ruiz de Haro, 2012, pp. 133-145). En la protohistoria, el desarrollo textil evolucionó hacia el artesanado: el tejido sale del espacio doméstico y se crean verdaderos centros de producción textil ligados al palacio o a centros de poder. En épocas posteriores había talleres y áreas de viviendas dedicadas al trabajo textil (Barber, 1991, como se citó en Ruiz de Haro 2012, p. 135).

En América Latina, los tejidos provienen de dos vertientes principales: según información arqueológica y etnohistórica la actividad textil era importante en las culturas precolombinas de los Andes sudamericanos, "siendo las artes textiles consideradas como una de las más importantes formas artísticas desarrolladas en los Andes durante más de 5.000 años" (Ramón López, 2007, p. 109). Una vez iniciada la conquista española en América, los indios fueron sometidos a la esclavitud e incorporados a los "obrajes", que, al amparo de la encomienda, la hacienda o en "compañía", "impulsaron el trabajo manufacturero a través de la concentración de fuerza de trabajo indígena, con la finalidad de elaborar tejidos extraordinarios y finos" (Ramón López, 2007, p. 109). Estos obrajes menospreciaron los conocimientos de los indígenas en materia de tejidos para centrar su interés en aprovechar la mano de obra indígena y la gran cantidad de lana que producía el continente para sacar provecho económico de la elaboración de tejidos.

Ramón López (2007, p. 7) señala que durante la conquista hispánica llega a América, por medio de las manos de mujeres españolas (seglares o religiosas), una artesanía concebida en Europa: el tejido a crochet. Esta habilidad fue transmitida también a la mujer mestiza y durante siglos fue la única actividad permitida a la ama de casa. Dada la condición de invisibilidad de la mujer durante la Colonia no ha sido posible encontrar antecedentes sobre el origen de los motivos de los tejidos, el estilo y su posible procedencia europea (Ramón López, 2007). El tejido a crochet ha constituido un trabajo eminentemente doméstico y femenino, pero, como no se le otorgaba valor, no ha sido documentado.

Enfoque metodológico

La investigación en la que se enmarca esta etnografía visual se inscribe en los estudios sobre cultura material, luego del desarrollo de este campo a partir de los 90' por la línea de antropología visual del grupo de Cultura Material en Inglaterra. En este contexto, esta investigación encuentra referentes en autores como Miller (2001) y Büchli (2002, 2009), entre otros, quienes han analizado el espacio doméstico a partir de la configuración de sus objetos y elementos visuales. En consecuencia, esta etnografía examina la producción de tejidos a crochet en la vida cotidiana de un barrio de origen rural obrero, Valle la Piedra II, con énfasis en una reflexión cultural.

La premisa es que el espacio doméstico de Valle la Piedra II lo experimenta y representa la mujer, pero no solo como el lugar del presente, sino también a partir de significados y roles que han sido heredados de un pasado rural y de una posición a la cual ha estado confinada como sujeto histórico. En este sentido, la casa de Valle la Piedra II es un territorio principalmente femenino. La mujer ocupa el espacio tanto de las prácticas de producción como de consumo: la cocina, el comedor, los dormitorios, el jardín y la huerta. La mujer produce los alimentos, se encarga del aseo y embellecimiento de la casa, y de la crianza de los hijos; permanece mucho tiempo en el espacio doméstico, no solo mientras dura el cuidado de los hijos, sino también porque existe un vínculo de afiliación e identidad con las labores domésticas que se constituyen como el espacio de la mujer.

En los sectores populares, las casas y los objetos representan mucho más que un lugar o refugio para las rutinas diarias de los habitantes, quienes pasan gran parte del día en su interior por estar excluidos de la vida de mercado de consumo y trabajo (Rodríguez y Sungranyes, 2005, como se citó en Ureta, 2004, p. 313). La mujer busca espacios donde vincularse y constituirse, y, por medio de la costura y la manualidad, dar sentido al tiempo que pasan desocupadas.

A partir de este diálogo entre una experiencia doméstica heredada de lo rural y la herencia de espacios de producción estética femenina como "los" espacios de la mujer, los tejidos a crochet se insinúan como representaciones de la mujer en el espacio doméstico.

Se observan, por tanto: i) la trayectoria vital de los tejidos (origen, autoría, etapa vital actual); ii) los modos de transmisión de los saberes; iii) las tipologías (paños, manteles, pantallas de lámparas, cortinas) y iv) su disposición en el espacio doméstico (colocación y distribución). En suma, los tejidos a crochet están cargados de significación.

La investigación, de carácter cualitativo, se basa en la observación de los tejidos y del espacio doméstico, de registros fotográficos y en entrevistas en profundidad. La construcción de mapas como documentos de representación permite interpretar los lugares del tejido en el espacio doméstico.

El objetivo es realizar un análisis cruzado de estos datos para indagar y comprender el valor connotativo de los tejidos, y la relación entre tejer a crochet y el rol de la mujer en el espacio de la casa. Mediante las fotografías se presentan las tipologías de tejido y sus formas de colocarlos en el espacio. Los mapas ilustran la distribución y la repetición de los tejidos en el espacio. Por su parte, el relato de las mujeres constituye la base para el mapa mental de la práctica del tejido, las relaciones con el origen del barrio y la posición de la mujer en el espacio doméstico como sujeto histórico. En esta etnografía visual las fotografías retratan los tipos de tejidos a crochet que se encuentran en el espacio doméstico de Valle la Piedra II y cómo dialogan con otros elementos dispuestos en el espacio.

Imagen 1. Mapa del barrio Valle la Piedra. Concepción, Chile. (Carolina Maturana, 2013)

El trabajo etnográfico se realizó en la comuna de Chiguayante, particularmente en el barrio Valle la Piedra II, ubicado desde calle Pinares por el norte, hasta el pasaje Los Eucaliptos por el sur; al este colinda con el cerro Manquimávida y al sur con calle O'Higgins (Imagen 1).

Se trabajó con cinco mujeres, cuya antigüedad de residencia en el barrio va desde su fundación en 1962 hasta 1974. Todas son dueñas de casa y comparten sus labores de tejido con los quehaceres domésticos y el cuidado de los niños.

De ruralidad y confinamiento femenino

Cuando yo era niña, las mujeres de mi casa se sentaban debajo del parrón y se sentaban a tejer; así fui aprendiendo.
G. V., 2013, Valle la Piedra II

Chavarría señala que los espacios de transmisión de saberes femeninos en contextos rurales se articulan y organizan en torno a prácticas cotidianas que develan jerarquías, imaginarios sociales y formas de practicar el espacio que responden a esquemas significativos propios de una raigambre social y cultural ligada a lo campesino (2009, pp. 24-32). En estos contextos, la mujer habita el espacio doméstico mediante estrategias de producción con las cuales va traspasando tradiciones, creencias y conocimientos femeninos a las nuevas generaciones, en espacios de intimidad. Las labores de tejido se sitúan en el mismo nivel que las culinarias, la oración y el santigüerío campesinos, actividades que, acompañadas de una oralidad esporádica, conforman una "unidad-umbral" hacia la intimidad, lugar del corazón de la familia y espacio de transmisión de estos saberes (Chavarría, 2009, pp. 24-32). El tejido tiene una doble dimensión: es un saber transmitido en el espacio doméstico en la intimidad de las conversaciones femeninas siguiendo patrones similares a la transmisión de saberes en contextos rurales. Las mujeres mayores de la casa se sientan a tejer y, por medio de la sola observación, se van transmitiendo saberes a las generaciones más jóvenes desde el silencio como lugar para la virtud.

> Pero como no debía ser interrumpido —de la laboriosidad dependía su virtud—, hablaba entonces por el lenguaje de los hilos. Sus tejidos

> hablaban por ellas (…) voces amortiguadas y clandestinas de la memoria oral. Permanecer en silencio no significaba necesariamente no decir nada; podía significar el tramado de una peligrosa (in)subordinación, donde la casa por cárcel podía ser el lugar más imprevisible de alteración del orden público (…) con las miles de puntadas podían estar vertebrando otros saberes y otras batallas. Su lucha por el poder interpretativo de los signos debía ser un arte discreto y sin escándalos (González Stephan, 2002, p. 106).

González Stephan señala que el tejido es el espacio al cual se ha confinado a la mujer a lo largo de la historia en América Latina, al menos. A partir de este lenguaje, uno de los más tradicionales, el hilo y la aguja, la mujer ha sido confinada a la esfera doméstica y ha sido silenciada su posibilidad de agenciarse desde otros espacios y roles. Si bien no le ha dado independencia, el tejido ha otorgado un espacio propio para la recreación de la mujer (2002, p. 97). Perrot (1998) propone que es desde el silencio detrás de los muros de las mansiones, en la intimidad de los diarios, en los susurros de la tienda o el mercado, que las mujeres actuaron, vivieron, sufrieron y trabajaron para cambiar sus destinos. Interesa, por tanto, la idea de que las prácticas culturales en América Latina, que han destinado a la mujer las artes menores o artesanías, no solo han realizado una distribución de materiales y habilidades, sino también de lugares desde donde se adquieren los saberes como una forma de separar los espacios públicos y privados:

> A la mujer se le han destinado las artes menores o artesanías —los textiles, el bordado, la costura, la alfarería, la cocina—, y a los hombres lo que se reconoce socialmente como las artes mayores —la pintura, escultura, arquitectura, música—: es decir, concomitantemente, una distribución sexuada de materiales, técnicas, destrezas, lugares de adquisición de saberes, conjuntamente con la separación de los espacios públicos y privados (González Stephan, 2002, p. 97).

Se menorizó el tejido y el bordado que las mujeres producían para, por un lado, sacarlas del espacio público y, por otro, quitarles la palabra pública (González Stephan, 2002, p. 103). La mujer quedaba reducida a sus manos,

ya no tenía cabeza ni lengua, sino que solo poseía habilidades (González Stephan, 2002, p. 104). El telar, el bordado, el tejido y la costura eran oficios constitutivos de la femineidad y su territorio era el espacio doméstico. Aún más, estas actividades agruparon y siguen agrupando a mujeres en torno a un silencio monacal (González Stephan, 2002, p. 104). El lugar estratégico de la mujer era la casa, de hecho, se promovía el "modelo ideal de mujer adscrito al lenguaje del tejido y del silencio" (p. 105).

En algunos contextos se advierte que, a pesar de que se le ha impuesto a la mujer el silencio como condición necesaria para la actividad del tejido, igualmente comienza a agenciarse espacios y límites que le permitirán repensar su subjetividad moderna. En tanto el tejido responde a lo que De Certeau *et al.* denominan *lo apropiado* (1999, p. 166), emerge en estos espacios de producción no solo como un pasatiempo, sino también como un lugar que les permite a las mujeres vincularse e interactuar con la familia en el espacio doméstico y con sus vecinas en el barrio.

Considerando que el tejido es un lugar de silencio al cual se ha confinado a la mujer y que es un elemento propio de la cultura material del espacio doméstico, poseedor de una biografía propia y perteneciente a un esquema simbólico definido, es interesante indagar en estas dimensiones, es decir, en cómo se preserva una forma de comprender la transmisión de saberes estéticos femeninos, y cómo las condiciones de posibilidad de esta transmisión y su posterior etapa de producción dan cuenta de una posición femenina de confinamiento en el silencio del espacio doméstico.

Chiguayante desde otro lugar

El barrio Valle la Piedra II surge en 1962, cuando un grupo de aproximadamente 40 familias de Chiguayante compra una parte de un fundo dedicado a la producción de leche. Se procede a lotear para luego sanear la inscripción e instalar las primeras viviendas de lo que hoy se conoce como Valle la Piedra. Estas primeras familias eran, principalmente, trabajadores del mismo fundo y obreros de la fábrica textil, que era la principal fuente laboral. Con el paso del tiempo, otras familias se agruparon y compraron la totalidad del fundo para levantar allí sus viviendas, lo cual dio pie para que en 1990, junto con la

creación de la actual comuna de Chiguayante, se denominara a esta localidad Valle la Piedra I y Valle la Piedra II (Programa Quiero mi Barrio, 2008).

De acuerdo con los relatos de los vecinos, las primeras casas se levantaron en amplios sitios tipo parcela en los cuales continuaron con ciertas prácticas propias de la vida rural que ya ejercían como trabajadores del fundo, como la tenencia de animales domésticos y la agricultura menor. En este sentido, el barrio Valle la Piedra II tiene una fuerte raigambre rural ligada a labores de campo que provienen tanto de las características históricas del sector como de la influencia que ejerció la familia dueña del fundo entre sus trabajadores y familias.

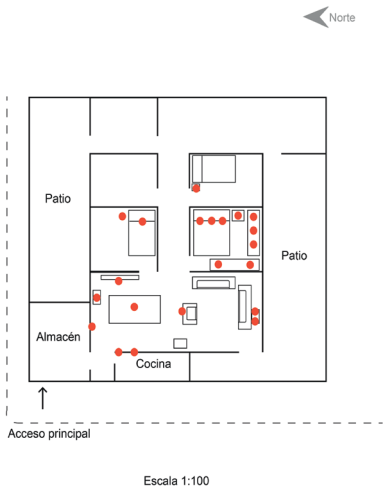
El barrio se fue definiendo desde sus primeros años por su aislamiento, ya que no tenían luz ni servicios básicos y porque estaba emplazado en medio de una geografía conformada por el cerro Manquimávida, el canal Papen y la línea férrea, que ejercían como límites naturales del lugar. Este aislamiento geográfico se veía acrecentado, además, por la falta de transporte público hacia Chiguayante. Estas características y un clima de mucho frío en invierno y altas temperaturas en verano hacen, actualmente, que los habitantes pasen gran parte del día dentro de sus casas hasta pasadas las seis o siete de la tarde. El barrio se consolida actualmente como un barrio tradicional alejado de la modernidad.

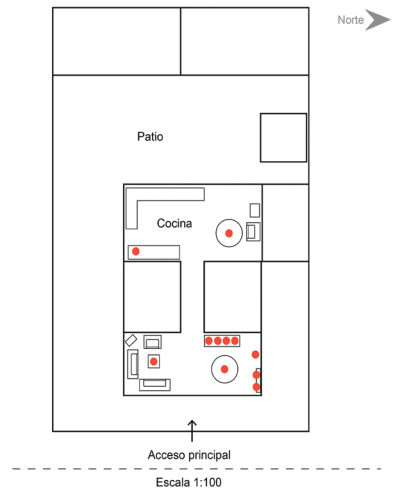
La comuna de Chiguayante actualmente está en proceso de expansión y desarrollo, lo que ha motivado la construcción de un imaginario de localidad pujante y camino a la modernización. Los nuevos habitantes que han llegado a la comuna en los últimos años han introducido patrones domésticos e instalado un modo de vida urbano que difieren y se distancian de los patrones de los habitantes nativos en la relación con el espacio doméstico, el barrio y la ciudad. Ante esto, el barrio Valle la Piedra II surge como una cara de la comuna que subyace a la modernidad, como lugar donde se acentúa el contraste permanente entre las prácticas domésticas de habitantes nativos que buscan replegarse y representarse en espacios domésticos tendientes a la ruralidad.

Los tejidos a crochet de Valle la Piedra II

Los tejidos a crochet de Valle la Piedra II son elaborados por las mujeres de la casa alternados con otras tareas femeninas cotidianas. Una vez que las tareas domésticas ya se han realizado, pasan la tarde tejiendo a crochet.

Principalmente las mujeres mayores de las familias, producen en unas pocas horas manteles, cortinas y cubrecamas. Algunos tejidos a crochet han sido heredados de bisabuelas, suegras o tías. Su producción no está motivada por un afán comercial o como una fuente de ingresos, sino como forma de ocupar un tiempo desocupado y por un afán de donación y colección. "Tengo, al menos, sesenta paños a crochet (…) yo creo que las mujeres tejemos para distraernos y para matar el encierro, ve que yo no salgo nunca de mi casa; la primera vez que salí fue para ir a un curso donde hice esta manualidad" (H. P., Valle la Piedra II, 2013).





Imágenes 2 y 3. Planos de espacios domésticos de Valle la Piedra II en los cuales se destaca en rojo la ubicación de los tejidos a crochet. Chiguayante, Chile. (Carolina Maturana, 2013)

Los tejidos a crochet se ubican en variadas superficies y se disponen a cortas distancias dentro de la casa (Imágenes 2 y 3). Conviven con una diversidad de objetos de variada genealogía (Imágenes 4-6). Sus características formales, su plasticidad y la suavidad de su textura, así como los espacios vacíos que van quedando entre los puntos, permiten una utilización muy diversa, que va desde lo decorativo hasta lo funcional. De este modo, es posible distinguirlos dispuestos en el espacio en sus más diversas

tipologías, como colcha sobre una cama, como pantalla de una lámpara, como cenefa que decora la parte superior de una ventana o una puerta, como tamizador de la luz, a modo de paños decorativos de diversos tamaños y formas, o bajo la forma de un mantel. En cada uno de ellos, una multiplicidad de puntos y formas se entretejen para organizar un total. También es posible observarlos en distintas posiciones cumpliendo variadas funciones: de modo vertical para generar un umbral de transparencia entre dos espacios funcionales como la cocina y el comedor, a modo de cortina o cenefa en el umbral que separa la casa del almacén de abarrotes, etc. (Imágenes 7-9).

Imagen 4. Interior doméstico de Valle la Piedra II en el cual se aprecia la convivencia del crochet con un televisor de última generación, plantas y un reloj. Chiguayante, Chile. (Carolina Maturana, 2013)

Las mujeres mayores de la familia, por su experiencia, son legitimadas como las principales transmisoras de los saberes en la materia y ocupan un lugar privilegiado en la jerarquía que se insinúa en torno a la transferencia del conocimiento: "Todo lo que tengo a crochet lo ha hecho mi mamá, es ella la que teje a crochet; cuando ella vivía con su hermana era tan pequeño el lugar y no tenían nada en qué entretenerse, que mataban el tiempo tejiendo" (H. P., Valle la Piedra II, 2013).

Imágenes 5 y 6. Interior doméstico de Valle la Piedra II en el cual se aprecian diversas tipologías de tejido a crochet que conviven con otros elementos. Chiguayante, Chile. (Carolina Maturana, 2013)

Imagen 7. Paño dispuesto sobre máquina de coser en casa de vecina H. P. Valle la Piedra II, Chiguayante, Chile. (Carolina Maturana, 2013)

Imagen 8. Paisaje de interior doméstico en Valle la Piedra II en el cual se aprecia una cenefa, una cortina y un mantel tejidos a crochet. Chiguayante, Chile. (Carolina Maturana, 2013)

Imagen 9. Paisaje de interior doméstico de Valle la Piedra II en el cual se aprecia una cenefa tejida a crochet dispuesta entre el umbral que separa la casa del almacén de abarrotes. Chiguayante, Chile. (Carolina Maturana, 2013)

Una vez que las mujeres más jóvenes adquieren este conocimiento, lo actualizan por medio de la consulta de patrones y motivos en internet y por medio de la compra de revistas de tejido usadas en las que se indican nuevos puntos o posibilidades de tejidos. Esto motiva particulares dinámicas de intercambio dentro de la familia y en el barrio con las vecinas. "Este pañito se lo había regalado a una vecina y me lo devolvió porque sabía que si no se iba a perder" (G. V., Valle la Piedra II, 2013).

El crochet motiva a las mujeres a salir del ámbito privado de la casa en busca de nuevos conocimientos, lo que genera un sistema de trueques y donaciones. Es habitual que las vecinas se visiten para intercambiar patrones, modelos de paños y manteles, y para mostrar sus últimas producciones. Al respecto, algunas de nuestras entrevistadas señalan: "Yo le presté un paño

igual a este a la señora Delia porque quería ver el modelo, tengo que ir a recuperarlo antes que se le vaya a perder" (G. V., Valle la Piedra II, 2013).

Así, los tejidos tienen una trayectoria larga y dinámica dentro de la historia de la familia y entre grupos de vecinas; por las cualidades de los hilos, los tejidos resisten años de lavados y son cambiados de lugar en forma permanente dentro del espacio, permaneciendo como testigos silentes de la domesticidad familiar de distintas generaciones. "Todos estos paños los ha hecho mi mamá, yo no tejo tan bonito. Estos otros me los regaló mi tía. Los voy cambiando siempre, pero no alcanzo a ponerlos todos" (H. P., Valle la Piedra II, 2013).

En las casas investigadas se guardan grandes cantidades de paños y manteles que esperan su turno para ser exhibidos. Otros han sido dados de baja porque su vida útil acabó y son atesorados para exhibirlos a algún familiar o darlos como herencia. Aquellos que están más deteriorados o constituyen piezas únicas no se exhiben y se guardan con esmero para preservarlos del paso del tiempo. "Tengo estos tejidos guardados hace muchos años, algunos ya no están para ponerlos, pero los tengo de recuerdo, ve (...), en todo caso, esto dura y resiste los lavados, no les pasa nada" (G. V., Valle la Piedra, 2013).

En relación con las herramientas para tejer, se observa que en todas las casas se utiliza el crochet.

Los hombres de la casa participan del proceso emitiendo juicios sobre los productos terminados y cooperando en labores subsidiarias como la ubicación de los soportes donde posteriormente se colgará una cenefa o cortina, la construcción de la estructura para una lámpara o el acto de sujetar las piezas de un tejido para coser sus partes en la construcción del todo. "Claro, mi marido me fabrica el riel, por ejemplo, para poner la cortina; siempre me opinan si les gustó, o me ayudan con la pantalla de la lámpara para después yo ponerle el tejido" (G. V., Valle la Piedra II, 2013).

Es así como el tejido a crochet va dinamizando el espacio y se va instalando como un elemento constitutivo de la domesticidad femenina en Valle la Piedra II.

Tramar desde el confinamiento

González Stephan advierte que la mujer pudo presentarse o hacerse parte de espacios históricamente masculinos, limitada la mayoría de las veces a sus

"obras de manos", para mostrar solo "habilidad" (2002, p. 104). De este modo, sus obras no pasaban de ser labores, trabajos, artículos, accesorios y, muchas veces, objetos no clasificables. Sin embargo, esta participación de la mujer no venía sino a reforzar en el territorio de lo público su lugar en el espacio doméstico. Por lo tanto, los oficios del tejido, el bordado y la costura se constituían como ceñidamente femeninos (González Stephan, 2002, p. 104).

Al poner en valor el tejido, la cultura patriarcal controlaba la palabra de las mujeres. La asignación de un espacio preponderante no hacía más que promover el modelo ideal de mujer adscrito al lenguaje del tejido y del silencio. Celebrar a la mujer en sus oficios era una forma de mantenerla controlada y evitar que asaltara las "artes mayores", en particular la literatura, de la cual fue excluida con elegancia (González Stephan, 2002, p. 105).

Desde esta perspectiva, los tejidos de las mujeres de Valle la Piedra II se yerguen como espacios de insubordinación. Las mujeres con las cuales se trabajó para el estudio no buscan el reconocimiento ni de los hombres de la casa ni de las esferas públicas. El tejido a crochet se constituye como un espacio donde la mujer consolida una forma *otra* de representarse y vincularse.

Las estrategias de transmisión y circulación de los saberes en torno a los tejidos reconocen, por una parte, una intimidad femenina heredada del origen rural del barrio que se resiste a las nuevas formas de relaciones femeninas que se imponen en la comuna. La transmisión del tejido requiere como condición de posibilidad para las mujeres del barrio un tiempo de desocupación, prolongadas horas de tejido e intercambios que no tienen otro fin que la donación y el trueque en busca de mejorar o renovar los conocimientos. Los saberes en torno al tejido se transmiten y circulan en espacios de intimidad que se tornan invisibles al espectador común. Los tejidos aparecen como mudos testigos del acontecer cotidiano de la casa. Punto a punto, se va tramando una forma paralela de configuración de lo femenino.

En el confinamiento del espacio doméstico y en el silencio al que la práctica parece obligar, las mujeres del barrio atesoran el tejido como único espacio personal, que no se debe a nadie más que a sí mismas y que va constituyendo una narrativa en el espacio que devela a la mujer, tramando nuevas articulaciones y espacios de poder femenino desde lo doméstico. Si bien, como precisa González Stephan (2002), no se modifican sus condiciones

de inserción social ni cambia su lugar en el recinto doméstico, sí se crea un espacio de participación y representación de la mujer. La casa se constituye como un lugar donde traman nuevas relaciones con el contexto mediante un arte discreto y sin escándalos.

Bibliografía

Büchli, Victor (2009). Households and Home Cultures. En Mary Beudry y Dan Hicks (eds.). *The Oxford Handbook of Material Culture Studies* (pp. 502-517). Oxford University Press.

——— (2002). *The material culture reader.* Oxford: Berg.

Chavarría, Patricia (2009). *De los cogollos del viento: los saberes de los antiguos*. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

De Certeau, Michel, Giard, Luce, y Mayol, Pierre (1999). *La invención de lo cotidiano. Volumen 2: Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

González Stephan, Beatriz (2002). Con hilo y aguja: el tejido de la otra memoria. *Arrabal, 4*, 97-111.

Kopitoff, Igor (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89-122). México, D. F.: Grijalbo.

Miller, Daniel (2001). *Home possessions: material culture behind closed doors.* Oxford: Berg.

Programa Quiero mi Barrio (2008). *Estudio Técnico de Base, Valle la Piedra II, Chiguayante*. No publicado.

Perrot, Michelle (2011). *Historia de las alcobas. El ojo del tiempo.* Madrid: Siruela.

——— (1998). *Las mujeres o los silencios de la historia*. París: Flammarion.

Ramón López, Nancy (2007). *Diseño de un sistema de comercialización de tejidos manufacturados a crochet en el sector del centro histórico de la ciudad de Quito* (Tesis de Grado). Universidad Tecnológica Equinoccial, Ecuador.

Ruiz de Haro, María Irene (2012). Orígenes, evolución y contextos de la tecnología textil: la producción del tejido en la prehistoria y la protohistoria. *Arqueología y Territorio, 9*, 133-145.

Ureta, Sebastián (2007). Domesticating homes: Material transformation and decoration among low-income families in Santiago, Chile. *Home Cultures*, *4*(3), 311-336.

AUTORES

Rodrigo Díaz Pla. Antropólogo social por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Trabaja en temas relacionados con comunidades costeras y la pesca artesanal en Chile. Fue director del Grupo de Investigación de la Pesca Artesanal (GIPART) por seis años. Actualmente dirige el Centro de Investigación/Acción de la Pesca Artesanal y Sociedades Costeras, QUIÑE. Ha participado en los siguientes libros como editor y/o coautor: *Las mutaciones de la merluza austral* (2011), *Memorias del estero Paildad* (2014), *La pesca artesanal en Chile. Puntos de vista y diálogos desde la antropología* (2015), *Pescadores artesanales y San Pedro en la región de Coquimbo. Entre el trabajo, la creencia y la devoción* (2015), *Mar, trabajo y memoria social de Caleta Chañaral de Aceituno* (2017), *Mujeres recolectoras y algueras de Queilen* (2019), *Abrí los ojos bajo el mar. Memorias de los changos del borde costero de la comuna de La Higuera en la Región de Coquimbo* (2020) y *Caletas, paraderos y* huatacas. *Caramucho y cáñamo en la costa tarapaqueña* (2022).

Lourdes Roca Ortiz. Doctora en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Maestría en Historia por la Universidad Iberoamericana. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Intercontinental.

Es profesora-investigadora del Instituto Mora desde 1996 y coordina el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, que fundó en 2002. Centró sus primeras investigaciones en los años noventa en la divulgación histórica audiovisual y la realización de documentales de investigación. Se dedica a la investigación audiovisual y la investigación social con imágenes, así como a la construcción de propuestas metodológicas para su incorporación como fuentes de investigación. Ha sido docente de Estudios de la Imagen y Técnicas Cualitativas de Investigación en la licenciatura y el posgrado del Instituto Mora, entre otras universidades y centros de investigación en México, y ha impartido cursos de especialización en la materia en Colombia, Brasil, Perú, Guatemala, Chile, Argentina y México.

Entre sus publicaciones destacan los libros *Imágenes e investigación social* (2005), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos* (2012) y *Métodos en acción. Estudios sobre documental e investigación social* (2020), y los sitios web *Huellas de luz* (2012)

y *metaDOC Documentales e Investigación* (2016). Su publicación colectiva, *Tejedores de imágenes. Propuesta metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual* (2014), recibió el Premio Antonio García Cubas del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Ana Luiza Carvalho Da Rocha. Doctorada en Antropología por la Université Paris Descartes. Maestría en Antropología Social/Programa de Posgrado en Antropología Social por la PPGAS/UFRGS. Miembro de la R.A.I.U (Red Luso-Brasileña de Investigación en Artes e Intervenciones Urbanas). Profesora colaboradora del Programa de Posgrado en Antropología Social en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordinadora de Investigación del Banco de Imágenes y Efectos Visuales/BIEV/UFRGS. Trabaja en el área de investigación de antropología visual y de la imagen así como antropología de las sociedades complejas.

Viviane Vedana. Doctora en Antropología Social por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Profesora del Departamento de Antropología y del Programa de Posgrado en Antropología Social de la Universidad Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC). En la UFSC trabaja como investigadora en el Colectivo de Estudios en Ambientes, Percepciones y Prácticas (CANOA) y en el Grupo de Estudios en Oralidad y Actuación (GESTO). Participa como becaria afiliada del Centro SEACoast de la Universidad de California, Santa Cruz (UCSC). Sus intereses de investigación son los sistemas técnicos de producción y comercialización, y las perturbaciones del capitalismo en las prácticas y los paisajes. Su investigación actual se centra en los mercados de pescado como sistemas técnicos. También investiga en antropología sonora y visual.

Carolina Tytelman. Licenciada en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Doctorada en Antropología por la University of Newfoundland and Labrador. Durante su investigación doctoral examinó la concepción de territorio de los *innu* y sus conflictos con las concepciones coloniales. Actualmente trabaja su investigación posdoctoral en un proyecto conjunto entre la Nación *Innu* y Parques Nacionales de Canadá, y lidera un proyecto del Ministerio de Medioambiente del gobierno federal canadiense examinando la metodología *innu* de evaluación de impacto ambiental en relación con el caribú.

Damián Castro. Licenciado en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Doctorado en Antropología por la University of Newfoundland and Labrador. Luego de trabajar algunos años de programador en EE.UU., volvió a la investigación antropológica. En su tesis doctoral examinó cómo la distribución de carne de caribú alimenta los lazos sociales de los *innu*. Realizó el documental *Atiku Napeu* en 2016. Actualmente, en su investigación posdoctoral trabaja en el desarrollo de estrategias de disponibilidad de datos *innu* para consumo comunitario. Durante los tres últimos años ha desarrollado un proyecto de investigación alrededor de las prácticas de cooperación entre los cazadores de alce del oeste de la isla de Newfoundland.

Fábia Berlatto. Posdoctorada en Administración Pública y Gobierno por la Fundación Getulio Vargas-SP. Doctorada y maestra en Sociología por la Universidad Federal de Paraná. Investigadora visitante en el Centro de Estudios Sociológicos en Derecho e Instituciones Penales del Ministerio de Justicia de Francia. Gracias a las condiciones brindadas por la Casa de Estudiantes Universitarias de Curitiba, donde vivió entre 1999 y 2003, pudo graduarse y así seguir su camino académico y profesional.

Ana Luisa Fayet Sallas. Postdoctorada en Sociología por el Colegio de México. Doctorada en Historia por la Universidad Federal de Paraná. Magíster en Antropología Social por la Universidad de Brasilia. Profesora titular del Programa de Posgrado en Sociología de la Universidad Federal de Paraná. Construyó una larga trayectoria de investigación con imágenes desde la década de 1980, inicialmente en el campo de la antropología visual y posteriormente en la sociología de la fotografía y la imagen. Fundadora del Grupo de Estudios Imagen y Saberes (2002), y recientemente ha publicado los fotolibros *Huellas* (2019) y *Gente Não é Lixo* (2020).

Francisca Pérez Pallares. Doctora en Arquitectura y Estudios Urbanos por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Antropóloga por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC). Se ha especializado en los estudios urbanos con énfasis en la comprensión del proceso de suburbanización de las elites, la vida doméstica, identidades barriales y migración. Entre 2012 y 2016 se desempeñó como investigadora responsable del proyecto Fondecyt de Posdoctorado 3130650, "Imaginarios de la mujer y de la vida doméstica en Chile: 1920-1960". Entre 2016 y 2020 estuvo cargo de la Dirección de Investigación y Postgrado de la UAHC.

Actualmente es académica de la Escuela de Antropología, Geografía e Historia de la UAHC e investigadora responsable del proyecto Fondecyt de Iniciación Nº 11221248,"Vida cotidiana y espacio doméstico en contexto de pandemia: Redefiniciones del habitar de migrantes haitianos en campamentos y barrios de Estación Central y Quilicura".

Carmen Gloria Godoy Ramos. Doctora en Estudios Latinoamericanos y magíster en Estudios de Género y Cultura, mención Humanidades, por la Universidad de Chile. Antropóloga y licenciada en Antropología por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Profesional asociada del Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer (CEDEM). Actualmente se desempeña como profesora de la Escuela de Historia de la Universidad Diego Portales. Se ha especializado en género, familia, nación y ciudadanía, y ha sido investigadora responsable y coinvestigadora tanto en proyectos Fondecyt como en otros estudios. Cuenta con publicaciones en libros y revistas que reúnen trabajos interdisciplinarios, así como en revistas especializadas sobre género y feminismo.

Carolina Maturana-Fuentealba. Doctora en Arquitectura y Estudios Urbanos por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Antropología Social, especialidad Antropología Visual, por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Licenciada en Educación con mención en Artes Plásticas por la Universidad de Concepción. Sus áreas de investigación han sido principalmente la cultura material del espacio doméstico, el habitar de personas migrantes en viviendas antiguas de Santiago considerando la transformación y resignificaciones de las espacialidades, así como las bases metodológicas y de sustentación teórica de una práctica artística que involucre la arquitectura, los estudios urbanos y la incidencia pública.

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de trescientos ejemplares, en el mes de julio de 2023
en Gráfika Marmor.
Santiago de Chile.